Grigore
Vereş

monografii

CHARLES DICKENS

Editura Albatros

monografii

«Cu Dickens decorul urban a ajuns să aibă pentru întîia oară calitate epică în literatura engleză. Dramatismul se află în înseşi evenimentele relatate, în natura socială a omului, în noile determinări ale condiţiei omului modern. Dickens, asemenea lui Balzac în Franţa, descoperă miracolul şi totodată adevărul vieţii în realitatea cotidiană. Ca şi Balzac, el se foloseşte de mijloace satiric-caricaturale, inclusiv şarja, în portretizarea unor funcţionari, clerici, politicieni. Nu mai puţin decît autorul **Comediei umane**, Dickens şi-ar fi putut numi opera sa **O mie şi una de nopţi ale occidentului.**

Cu peste o sută de ani în urmă, Charles Dickens aprindea prin opera sa torţa unei iubiri ce nu s-a stins încă. O atestă continua lui prezenţă în conştiinţa posterităţii, nu numai ca un capitol distinct din istoria romanului, dar şi ca o sursă mereu vie de revitalizare a lumii».

GRIGORE VEREŞ

Lei 9,75

GRIGORE VEREŞ

CHARLES DICKENS

MONOGRAFII

Coperta colecției : TEODOR BOGOI
Portretul : DAMÓ ISTVÁN

GRIGORE
VEREŞ

CHARLES DICKENS

EDITURA ALBATROS • BUCUREŞTI
1984

Lector : ION NISTOR
Tehnoredactor : MARIANA ȘTEFAN

Bun de tipar 12.X.1984. Apărut 1984.
Comanda nr. 2141. Coli de tipar 7,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 173,
la Întreprinderea Poligrafică Iași,
str. 7 Noiembrie nr. 49
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

I. MIMESIS ŞI PARTICIPARE

SPIRITUL ROMANTIC nu dispare din literatura engleză odată cu părăsirea scenei de către protagoniştii acestei epoci, Byron şi Shelley, Wordsworth, Coleridge, Keats şi Scott, ci va supravieţui, transmutat desigur, şi în creaţiile unor prozatori reprezentativi ai epocii victoriene. O ilustrare elocventă în acest sens ne oferă Charles Dickens, care preia mantia romantică şi o redimensionează pentru a corespunde unei arte noi, realiste.

Angajat cu toată fiinţa, cu toată pasiunea unei naturi tumultuoase în descrierea lumii contemporane, Dickens nu se mulţumeşte să descrie „obiectiv" realitatea ci, printr-o participare intensă, prin implicare în destinul oamenilor, el o transformă şi-i conferă semnificaţii sporite prin intermediul artei. În ciuda dificultăţilor de a găsi formule atotcuprinzătoare pentru o evaluare adecvată a creaţiei dickensiene şi dincolo de toate obiecţiile trecute sau viitoare ce i se pot aduce, nu-i putem nega însuşiri ce izvorăsc dintr-o sensibilitate profundă şi o nedezminţită dragoste pentru cei cărora li se adresează.

O caracteristică a literaturii victoriene o constituie evoluţia spre romanul care să îmbogăţească fondul comun al valorilor spirituale, să cultive la cititori sensibilitatea morală şi estetică, să dezvolte sentimentul de solidaritate umană într-o perioadă de schimbări, continuîndu-se astfel o tradiţie inaugurată de romancierii secolului al XVIII-lea, Richardson, Fielding, Smollett şi Sterne. Dar aşa cum aceşti precursori n-au vorbit la unison, fiecare păstrîndu-şi o distinctă individualitate în ce priveşte atitudinea faţă de societate şi modalităţile artistice, nici în romanele victorienilor nu întîlnim un punct de vedere comun cu toate că, în linii mari, direcţiile au fost aceleaşi.

Arta lui Dickens, ca de altfel a majorităţii romancierilor englezi contemporani cu el, a suferit o anumită eclipsare critică după primele confruntări cu creaţiile mai „moderne" ale unor prozatori ca Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf şi E. M. Forster. Cititorul şi scriitorul secolului al XX-lea au găsit în operele victorienilor o moştenire nu întotdeauna pe gustul lor. Convenţia autorului omniscient cu drept la intruziune, discursul moralist, justiţia poetică, sentimentalismul, afectarea, umorul vetust au devenit tot atîtea nepotriviri pentru o lume în care i se cerea romancierului să dispară din roman, să fie impasibil, să structureze naraţiunea după „punctul de vedere" al personajului reflector, să ofere psihologism şi filozofie. Credinţa în eul stabil al personajului, convingerea că romancierul are obligaţia să propage adevărul, sapienţa şi corectitudinea au devenit păcate grave în ochii unor moderni. Cu toate neajunsurile menţionate, scriitori ca Dickens, Thackeray, George Eliot şi Hardy, alături de surorile

Brontë, Anthony Trollope și George Meredith, formează epoca de aur a romanului englez.

Harry Levin spunea că fiecare realist trebuie văzut ca „un idealist reformat", al cărui comentariu trebuie dedus din idealurile pe care le-a depășit. Marii realiști ai secolului al XIX-lea, și Charles Dickens e primul dintre ei, au susținut un naturalism radical și fără compromisuri și au negat „formele pure" ale școlilor idealiste. Însă, prin concentrarea asupra aspectelor materiale din lucruri, ei au putut să învingă dualismul convențional ce separă sfera poeziei de cea a prozei. Întrucît, după opinia lor, nu mărimea sau micimea subiectului determină natura unei opere de artă și absolut nici un subiect nu e la ei impermeabil energiei formative a artei, unul din cele mai mari triumfuri ale acesteia e să ne facă să vedem lucrurile comune, chiar banale, în forma lor reală și în lumina lor adevărată. Fiecare din operele acestor scriitori victorieni este într-un sens realistă și simbolică : realistă, în măsura în care presupune o redare a adevărului ; simbolică, deoarece oricît ar fi o oglindire a realului, observația de la care pornește are ca mobil un anumit crez moral și artistic. Chiar dacă se preocupă mai mult de sine, un realist nu poate fi complet egocentric, nu poate să-și închidă ochii la tot ce-l înconjoară ; opera sa e o revelație a atitudinii sale față de lume.

Unii autori au adoptat o atitudine de impasibilitate, detașîndu-se de evenimentele narate, preferînd viziunea impersonală pentru a se asigura că faptele, văzute de la distanță și ținute în planul ficțiunii „pure", vor fi cu atît mai credibile. Dickens, asemenea altor victorieni (Thackeray, Charlotte Brontë, George Eliot), n-a avut această neliniște privind puritatea sau detașarea, simțindu-se liber să inter-

vină în roman în mod direct sau într-o formă deghizată. Nu există la el puncte de vedere inviolabile, și. spărgînd planul ficțiunii, scriitorul ni se adresează prin exclamații, îndemn, maximă și invitație — toate acestea fiind tactici narative, modalități de a capta interesul cititorului și a face noi mărturisiri.

Implicită în discuția lui Aristotel despre mimesis e recunoașterea că arta nu e doar imitație ci și participare. Dickens ne oferă în acest sens un exemplu admirabil. Adoptînd un punct de vedere popular în sensul optim termenului, el a împărtășit, cu o percepție pătrunzătoare și o artă recunoscută azi ca modernă, condiția umană de la mijlocul secolului al XIX-lea. Și-a pus talentul în dramatizarea slăbiciunii și tăriei oamenilor, în satirizarea materialismului oportunist, a egoismului și ipocriziei. N-a văzut numai mizeria și degradarea ci și vitalitatea, curajul și speranța, exprimînd prin artă bucuria de a trăi, infinita bogăție a vieții. A știut să înfrunte cu luciditate răul cel mai adînc din oameni și în același timp să prezinte ceea ce este mai bun în ei. Caracterizarea de „bard popular“ [1] i se potrivește dacă avem în vedere rădăcinile și sursa inspirației sale, precum și scopul ce l-a servit.

Dickens a scris într-o perioadă în care romanul englez trecea de la povestirea picarescă la romanul cu intrigă, de la consemnarea evenimentelor la analiza personajelor. La început și-a găsit modelul în Fielding, Smollett și Goldsmith, în teatrul popular și în unii scriitori umoriști sau sentimentali ai vremii, pentru a descoperi apoi forma proprie prin care să-și exprime modul său de a percepe lumea și a conferi creației sale epice un profund caracter original. Deși i-a lipsit baza teoretică pentru o estetică a romanului, așa cum au avut-o un Flaubert sau un

James, Dickens a urmărit în mod continuu să-și perfecționeze arta, tot atît de mult ca aceștia, paralel cu străduința de a cuceri publicul.

Născut în 1812 dintr-o familie cu mijloace materiale modeste, Charles Dickens a cunoscut de tînăr greutățile vieții. Datorită propriilor experiențe timpurii printre săracii Londrei, cînd a ajuns scriitor n-a trebuit să se documenteze, să caute „culoarea locală", singurul lucru pe care a trebuit să-l facă a fost să-și scruteze memoria pentru a avea la îndemînă acea „emoție retrăită în liniște", considerată de Wordsworth indispensabilă pentru arta literară. Suferința l-a făcut sensibil în raporturile cu semenii, ca și în artă. Pînă la sfîrșitul său prematur, în 1870, a rămas constant într-o intimă legătură cu cititorii săi prin cărțile scrise, prin revistele editate și prin lecturile publice din operă. Debutul s-a produs prin *Schițele lui Boz* (publicate în volum în 1836), iar renumele de umorist și l-a cucerit prin *Pickwick* (1837) în care descrie o societate preindustrială împrumutată în parte de la romancierii secolului al XVIII-lea. Pas cu pas se mișcă spre iadul lumii reale prin *Oliver Twist* (1838), *Nicholas Nickleby* (1839), *Magazinul de antichități* (1840), *Barnaby Rudge* (1841), consolidîndu-și apoi poziția prin romanele *Martin Chuzzlewit* (1844), *Dombey și fiul* (1848), construind simboluri semnificative pentru condiția fundamentală a oamenilor. Fuziunea acestor simboluri și descrierea realistă a lumii merge mînă în mînă pînă ce ajunge la definițiile majore din *Casa umbrelor* (1853), *Mica Dorrit* (1857) și *Prietenul nostru comun* (1865). Cu *David Copperfield* (1850) și *Marile speranțe* (1862) avem un comentariu mai personal asupra realității, iar în *Misterul lui Edwin Drood* (1870) un epilog plin

de măiestrie care propune tensiunile următoarei faze a vieții și artei. Dacă mai adăugăm creațiile sale *Timpuri grele* (1854), *Poveste despre două orașe* (1859), precum și volumele de povestiri și note de călătorie, vom avea o imagine completă a extraordinarei forțe creatoare a lui Charles Dickens.

Imaginația și fantezia lui au fost stimulate de oameni, situații și evenimente reale, de lumea pe care a cunoscut-o. Universul romanesc dickensian se aseamănă însă prea puțin cu cel al unor contemporani ca Thackeray și Trollope, fiindcă arta ce i-a dat naștere, deși nu mai puțin realistă, e colorată romantic de sentimentul straniului și miraculosului, ceea ce constituie contribuția lui proprie la dezvoltarea prozei. El a fost ziarist, personalitate publică, dar și un iubitor al fantasticului și un artist original prin crearea de imagini simbolice pentru stările sufletești cele mai greu de definit. Poate că tocmai în acest ghem de aparente contradicții se află o bună parte din fascinația operei victorianului Dickens. Sensurile simbolice își croiesc lent drumul printr-o masă de detalii, o minunată intimitate topografică și un adevărat caleidoscop de probleme contemporane.

Există mult adevăr în caracterizarea făcută de Dorothy van Ghent [2] perioadei și mediului în care a trăit Dickens. Sînt numeroase mărturii ce descriu o decădere a valorilor tradiționale, concomitent cu dezrădăcinarea și dezumanizarea omului, cauzate de industrializare, de imperialismul colonial și de reducerea ființei umane la condiția de lucru, de mașină utilizabilă pentru profit. Acest proces în plină desfășurare a fost în cele din urmă intuit de Dickens. Ca scriitor al unei epoci atît de diferită de cea cunoscută de un Fielding sau de un Smollett, el și-a dat

curînd seama că vechile premise, vechile categorii nu mai sînt valide și trebuie să privească totul cu ochi noi. Fielding putea să ia ca subiect „natura umană" și s-o ilustreze, amuzant sau nu, dar această siguranță confortabilă nu mai era la îndemînă în noua epocă industrială, de intensă modernizare. Apollo nu mai putea domni în această lume, frumosul era detronat. Cum să-și găsească scriitorul liniștea între cele două lumi — una muribundă și alta în chinurile nașterii ? Răspunsul nu era lesne de găsit, dar căutarea lui Dickens a fost permanentă și neobosită.

Criticii reprezentativi ai operei lui Dickens au recunoscut importanța interesului său pentru scena contemporană. Temele multor romane dickensiene pot fi rezumate în cîteva versuri din monologul lui Hamlet : „Ale lumii bice și ocări, călcîiul, / Tiran, disprețul omului trufaș / Chinul iubirii-n van, zăbava legii / Neobrăznicia cîrmuirii, Scîrba / ce-o azvîrlu cei nevrednici celor vrednici". În această privință, Dickens a fost alături de marile personalități ale vremii, profund implicate în realitățile epocii. Ca și la Balzac limbajul detaliilor semnifică sensul ascuns al lucrurilor, realitatea esențială. Lectura sociologică a romanelor dickensiene evidențiază intuirea realului, devenirea istorică și mișcarea socială.

Au fost cel puțin trei atitudini distincte pe care Dickens le-a luat față de criticii care, bazați în întregime pe ideea probabilității sau verosimilitudinii, l-au acuzat de caricatură și exagerare ; a susținut că totul în romanele sale a fost adevărul literal, uneori foarte mult atenuat și nu exagerat ; în alte ocazii și-a denumit metoda deliberat fantezistă, o încercare de a se distanța de tendința modernă a literalismului de „catalog" și, în sfîrșit, a exprimat convingerea lui că fiecare romancier cu adevărat mare are propriul său

mod de a vedea lumea și acuzațiile de exagerare provin din diferența dintre modul în care oamenii obișnuiți și oamenii de geniu văd evenimentele. Într-o scrisoare din 1859, Dickens a ținut să observe : „Nu mi se pare a fi destul să spui despre vreo metodă că oferă adevărul exact. Adevărul exact trebuie să fie prezent, însă meritul sau arta pe care o posedă naratorul se află în maniera de a afirma adevărul. În această privință mi se pare că sînt enorm de multe de făcut în literatură. Și, în aceste timpuri cînd tendința este de a fi înspăimîntător de literal și contabilicesc sau cu alte cuvinte de a face din lucruri un fel de sumă prin reducție, pe care orice ființă umilă ar putea-o face tot atît de bine, sînt stăpînit de o idee (cu adevărat bazată pe dragostea pentru ceea ce profesez) că însăși supraviețuirea literaturii populare, în cursul unui gen de epocă populară întunecată, poate să depindă de o tratare imaginativă".

Romanul dickensian e construit după un model dramatic, care reprezintă, independent de conținutul evenimențial, o viziune dinamică asupra realului, o atitudine filozofică. Convingerea că povestirea trebuie susținută de actorii înșiși l-a condus pe Dickens la modalitatea teatrală, cu accentul pe dialog. E practica obișnuită în așa-numitul „roman polifonic", care, după Bahtin, e „cel mai obiectiv și aproximația cea mai apropiat posibilă a practicii teatrale". Continua întrerupere a acțiunii, văzută din perspectiva cititorului, nu a scriitorului, a condus în mod inevitabil la neglijarea „investițiilor pe termen lung" cum ar fi dezvoltarea personajului sau subtila sporire a tensiunii caracteristică scrierilor lui Samuel Richardson sau Henry James în favoarea efectelor tari, de alb și negru, a întîmplărilor care sînt dramatice în sine, mai curînd decît în relație cu întregul ; varietatea

are întîietate față de logică și trezirea curiozității e un mijloc de a-l stimula pe cititor să aștepte ce se va întîmpla în fascicula sau foiletonul din luna ori săptămîna următoare. Forma serială în care Dickens și-a publicat toate romanele sale se consideră a fi fost determinantă în această opțiune privind structura și tehnica sa narativă. Dar maniera aceasta de a scrie e, fără îndoială, înainte de orice, o reflectare a personalității scriitorului, nu numai a exigențelor sistemului de publicare.

Demn de remarcat e faptul că Dickens descoperă insolitul — obiectiv principal al căutării sale — nu la marginea societății, ci în chiar miezul acesteia. În timp ce tăria lui Flaubert, de exemplu, rezidă într-o excepțională introspecție, Dickens pune în slujba romanului o grandioasă inventivitate. Datorită acumulării de detalii minuțios aranjate, autorul englez ajunge la sublimarea artistică a banalității. Uneori viziunea episodică, scena, domină romanul ca un tot, într-o izolare sau emfază ce-i conferă acțiunii o forță aparte. În scopul obținerii accentului dramatic, în romanele timpurii el sacrifică unitatea compoziției. Printr-un act artistic de bună credință, aparența locală se autentifică dintr-un unghi nepremeditat. Asistăm astfel la o disjuncție, o distorsiune secvențială în dauna ideii de consecvență. Episoadele vor da impresia de grotesc datorită caricaturizării și deformării produse de unghiul din care se văd oamenii și lucrurile. În romanele maturității artistice, care încep cu *Dombey și fiul* și *David Copperfield*, o unitate a compoziției e realizată de Dickens printr-o organizare poetică.

În ceea ce privește structura narativă, contribuția lui Dickens se înscrie în direcția romanului panoramic [3] în care evenimentele sînt doar parțial legate

prin cauzalitate, prin natura personajelor și situațiilor descrise. Intriga în romanul panoramic dickensian nu-i inevitabilă, logică, tragică. Scopul urmărit fiind cuprinderea, pe cît posibil, a întregii societăți, ceea ce presupune includerea a tot ce-i semnificativ pentru ilustrarea anumitor teme narative, scriitorul nu se poate opri la un grup mic pe care să-l sondeze în adîncime. Unii critici au înclinat să considere structura numai sub aspectul intrigii, care se mișcă înainte în timp și ține laolaltă alte elemente, cum sînt personajele și cadrul descriptiv. La Dickens acestea se întrepătrund, se dezvoltă dintr-o manieră specifică de a mînui cuvintele, totul fiind parte a structurii de expresie, în care nu poți să acorzi prioritate unui element în dauna altuia, desigur nu intrigii [4]. Cuvintele sînt pentru scriitor ceea ce-i culoarea pentru pictor și universul creat de el trece prin medierea limbii.

Dickens s-a bucurat totdeauna de admirația criticilor pentru mizanscenă, imaginația fertilă, intensa viziune a detaliilor fizice, portretizarea oamenilor simpli, însă, implicit și adesea explicit, unii îi considerau inteligența limitată la percepții, refuzîndu-i-se calități prin care artistul dezvăluie sentimentele și o gamă largă de manifestări ale psihicului uman. Dar dacă viziunea lui despre lume ar fi doar bi-dimensională, atunci de ce s-a simțit atît de frecvent nevoia de a-l compara cu Tolstoi și Dostoievski ? Există, desigur, la Dickens acea latură a artei sale care a putut naște marionete galvanizate și figuri stranii. Acestora le lipsește „interioritatea", sufletul, dar metoda specific dickensiană e aceea de a face din oamenii săi, imagini lirice care cîștigă în profunzime și semnificație simbolică prin relația lor cu un concept total, o mișcare totală, născută dintr-o tensiune persona-

lă",[5] ceea ce îi conferă fiecărei figuri luată separat o profunzime de armonii superioare. A-l acuza pe Dickens că a fost lipsit de gust și cultură numai pentru că el a preferat introspecției prezentarea dramatică, înseamnă a-i cere să fi fost altcineva, sau, mergînd mai departe, înseamnă să încercăm reducerea romanului la o singură formulă, fie ea jamesiană, proustiană sau woolfiană. Oricît de adevărate sau false ar fi speculațiile privind cultura intelectuală a lui Dickens, un lucru e cert : el a scris romanele nu ca teoretician literar sau ca filozof, ci ca artist. Or, se știe, arta își are propriile căi de a ajunge la sensibilitatea și chiar la intelectul cititorului.

În romanele sale copilăria e descrisă cu toate bucuriile și durerile, cu visele și realitățile ei amare. Puțini sînt scriitorii care au scris atîta despre copilărie ca Dickens, poate întrucît complexitățile acestei vîrste sînt atît de mari și misterioase, depășind chiar pe acelea ale maturității. Majoritatea adulților și-au trăit visele, și-au îngustat cîmpul de focalizare și au devenit relativ (relativ față de copii) simpli. În cîteva din romanele sale, Dickens a tratat spaimele copilăriei cu seriozitatea unui om care și-a putut aminti în adevăr că a fost el însuși cîndva copil. Există la Dickens un tablou al copilăriei, o nostalgie a dreptății și bunătății, un anumit număr de resorturi morale care nu pot decît să miște tineretul.

Poate că impresia fundamentală cu care rămînem după lectura cărților lui Dickens e aceea a unei unități absolute dintre autor și universul creat de el. Nici o teorie, nici o preconcepție nu pare să-l separe de obiectul pe care îl contemplă. De fapt „contemplă" e un termen nepotrivit pentru a descrie trăirea lui. El nu scrie din curiozitate analitică ci din cunoașterea intimă a unuia care a fost absorbit și s-a iden-

tificat cu persoana, conceptul, lucrul sau teoria de care a fost atras. Scrie nu în virtutea unei obligații și nici doar din interes intelectual, ci dintr-o atracție copleșitoare spre viața care se cere exprimată. Această ieșire în întîmpinarea lumii e foarte diferită de aceea a atragerii lumii către sine sau a încercării de „a se găsi pe sine" prin capitulare în fața ei.

Popularitatea mereu reînviată a lui Dickens, modul în care opera lui s-a dovedit adaptabilă teatrului popular timp de aproape două secole își au originea parțial în aspirația sa vizionară spre o lume salvată, o lume a bucuriei. Universul scrierilor sale evocă dorința umanistă de armonie pe tărîm personal și social, odată cu examinarea lucidă, uneori amuzantă, a manifestărilor răului și erorii sau a psihologiei celor deformați de pasiuni destructive sau de idealuri eronate. Ultimele romane pătrund mai adînc în căutarea de răspunsuri la întrebări implicate de la început. Dickens descoperă că obiectul căutării sale nu e în fond doar răul social, ci se află în întrebările perene spre care marea artă conduce totdeauna.

Cultivată în solul instabil, capricios, dar și roditor al gustului public și fiind produsul unei minți profund creatoare, proza lui Dickens a înflorit și, prin recuperări și adaptări, s-a impus definitiv ca o realitate artistică în peisajul literaturii engleze, ca o permanență în inimile oamenilor, situîndu-se în rîndurile realizărilor prestigioase din literatura universală.

Personalitate impunătoare în literatura engleză de la mijlocul veacului trecut, figura lui Dickens se profilează printre ceilalți scriitori ca un colos săpat în stîncă. Scrierile sale s-au bucurat de o audiență deosebită în lumea anglo-saxonă și au avut un puternic răsunet în toată lumea, ceea ce a deter-

minat traduceri și comentarii în multe țări, inclusiv în țara noastră.

Răspîndirea operei lui Dickens prin traduceri în diverse arii culturale și lingvistice a fost un proces continuu din primii ani ai afirmării sale ca scriitor. Există puține limbi în care cel puțin o parte din creația dickensiană să nu fi fost tradusă. Universalitatea umorului l-a făcut pe Dickens popular în toate colțurile lumii și nici schimbările condițiilor sociale, nici diferențele ideologice n-au micșorat interesul publicului pentru opera sa. În unele țări i-a fost apreciat umanismul și democratismul, în altele fantezia sau caracterul realist al operei și nu rareori Dickens a fost integrat într-o tradiție națională. Numai Shakespeare se situează deasupra lui în ce privește influența mondială și modul în care personajele îi sînt recunoscute de un public larg.

În Franța, Germania și Rusia traduceri din Dickens au fost făcute curînd după apariția edițiilor originale. Oricît de imperfecte vor fi fost aceste prime transpuneri ale prozei dickensiene în alte limbi, cititorii germani au putut gusta comicul pickwickian, cei francezi au fost mișcați de pateticul sorții lui Oliver Twist și a Micuței Nell. În Rusia, un roman ca *Dombey și fiul* a inspirat „entuziasmul întregii lumi literare". Dintre toate romanele lui Dickens cititorii veacului trecut, asemenea generațiilor următoare, au fost cuceriți de farmecul și poezia din *David Copperfield*. Oriunde pătrundeau schițele, romanele și povestirile lui Dickens, acestea transmiteau o nouă imagine despre societatea engleză, despre țara insulară și locuitorii ei. Dragostea cu care Dickens se apropia de cei aflați în suferință, încrederea sa în calitățile morale ale oamenilor obișnuiți și mînia scriitorului la adresa nedreptății și cruzimii, descrierea cu accente sati-

rice a fățărniciei și imposturii n-au rămas fără ecou. Dar ceea ce a cucerit mai ales inimile cititorilor au fost scenele copilăriei frustrate, zugrăvirea tristeții și durerii unui copil rămas orfan ca și a virtuților ce sălășluiesc în inima infantilă. Pentru prima dată în literatura lumii copilul apărea ca un personaj central în mai multe cărți ale unui scriitor și în ipostaze necunoscute pînă atunci. La toate acestea trebuie să adăugăm un element important : nu numai că Dickens le deschidea cititorilor atîtea ferestre spre tablouri cu peisaje și scene insolite, populate cu ființe uneori stranii, alteori comice sau patetice ; personajele lui trăiau o dramă, se confruntau cu realitățile aspre ale vieții și dacă în situațiile descrise nu rareori predomina nota melodramatică sau patetică, aceasta nu făcea decît să miște și mai mult inimile celor care asemenea personajelor dickensiene cunoșteau din propria lor viață neîmpliniri, frustrări și suferințe, dar și impulsul natural spre nădejde, spre bine și frumos. Amestecul de realism și fantastic, de rîs și lacrimi, de melodramă și sentimentalism, de poezie și umor atît de caracteristic scrierilor dickensiene a contribuit la atragerea spre ele a unui public foarte larg și divers. La fel ca în Anglia, unde opera dickensiană avea acces nu numai în saloanele luxoase ci și în cocioabele mizere, ea și-a găsit auditoriul în toate clasele și straturile sociale, de la cele mai luminate minți pînă la noile categorii de cititori din mica burghezie și din proletariatul industrial. „Fenomenul“ Dickens devine remarcabil tocmai prin această unică trăsătură întîlnită rareori în literatura universală : el a putut să genereze adeziunea la literatură adevărată a maselor largi de cititori în cursul a peste o sută de ani de cînd operele sale circulă prin lume și, în același timp, să devină una din cele mai susți-

nute preocupări din partea exegeților. Iată, așadar, un scriitor cu o popularitate durabilă a cărui artă a constituit, numai în ultima jumătate de secol, obiectul a zeci de volume de studii exegetice. Dar dacă Dickens a devenit o preocupare tot mai frecventă a criticii, aceasta s-a întîmplat în parte fiindcă îndelungata simpatie a publicului necesita o explicație. Întîlnim, desigur, în exegeza dickensiană și ezitări, reveniri, reconsiderări, polarizări de opinii, reacții cînd exuberante, cînd zgîrcite, dar nici un alt nume de scriitor din literatura engleză n-a fost mai des asociat cu cel al lui Shakespeare. Aceasta nu înseamnă că opera e perfectă, că nu conține texte nereușite, că nu există unele pete chiar în creațiile mai bune. Important rămîne faptul că Dickens e una din personalitățile remarcabile ale culturii engleze. El ne apare ca o sensibilitate prestigioasă și cuprinzătoare, un martor al istoriei într-o mare criză la care a ajuns Europa la mijlocul veacului trecut. El este un moment în conștiința omului, schimbînd prin scrisul său contururile unei culturi.

Spiritualitatea românească, totdeauna deschisă spre adevăratele valori ale culturii universale, a receptat opera lui Dickens în cadrul unor etape distincte. În ciuda unor neîmpliniri dintr-o anumită perioadă, se poate vorbi de o constantă preocupare pentru o mai bună cunoaștere a scriitorului prin traduceri și comentarii exegetice. Făcînd o scurtă retrospectivă a istoriei tălmăcirilor românești din opera dickensiană, remarcăm în primul rînd aportul important pe care l-au avut, în secolul trecut, revistele literare în publicarea și răspîndirea unor schițe și povestiri (apărute în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, *Vatra*, *Tribuna* etc.), a unor fragmente de roman (*Contemporanul* a serializat din *Magazi-*

nul de antichități) și chiar a unui roman în întregime *(Timpuri grele* a apărut în *Lumea nouă).* Dintre traducători se cuvin a fi amintiți I. Mani, Ioan și Sofia Nădejde, Lazăr Săineanu, Emil Florescu. În primele decenii s-a acordat mai multă atenție publicării în volum a unor traduceri și au apărut versiunile românești ale lui *David Copperfield* (V. Demetrius) și *Pickwick* (Ion Pas). *Oliver Twist,* în transpunerea Teodorei și Profirei Sadoveanu, a văzut lumina tiparului în 1944.

Tabloul acesta al traducerilor din opera lui Dickens pînă în 1944 nu e de natură să ne provoace o prea mare încîntare. S-ar fi putut face mult mai mult, deoarece versiuni în germană sau franceză, folosite adesea de traducători, erau disponibile și pentru celelalte romane, schițe sau povestiri. Din cauza unei defectuoase politici editoriale, cîteva din romanele reprezentative ale lui Dickens i-au rămas necunoscute cititorului român în această perioadă. Se cere menționat ca un fapt pozitiv popularizarea lui *David Copperfield* în anii '30. Pe lîngă traducerea amintită au apărut versiuni prescurtate și adaptări ale aceleiași scrieri, iar pe scenele din București și Cluj s-a jucat piesa *David Copperfield* (o dramatizare după roman, realizată de francezul Max Maurey), cu participarea marilor noștri actori N. Soreanu, G. Calboreanu, Marietta Sadova, Sonia Cluceru, I. Finteșteanu, Ștefan Braborescu. Cronica de specialitate a consemnat succesul extraordinar al spectacolelor din stagiunile 1934 și 1935.

Există și o altă trăsătură pozitivă a receptării lui Dickens în primii o sută de ani care au trecut de la traducerea unei schițe de către I. Mani în 1844. Oamenii de cultură români i-au cunoscut și comentat opera cu interesul intelectual și admirația acordată

îndeobște celor mai de seamă personalități literare. Citindu-l în una din limbile de mare circulație, dacă nu chiar în engleză, ei au putut sesiza valoarea ei artistică și umanistă. Dickens a devenit pentru junimiști unul din scriitorii preferați. Titu Maiorescu l-a considerat pe Dickens ca fiind, alături de Shakespeare și Carlyle, unul din scriitorii englezi care au avut asupra lui o influență formativă. O preocupare nu mai puțin intensă pentru autorul atîtor scrieri cu un profund conținut de analiză socială au avut și cei din cercul *Contemporanului*. De altfel, poate prima personalitate care se pronunță în presa literară asupra artei lui Dickens în țara noastră a fost C. Dobrogeanu-Gherea. El a comunicat aceleași calde aprecieri pentru realismul cît și pentru fantezia scriitorului.

Dickens a fost prezentat publicului ca un mare scriitor englez și în articolele scrise, printre alții, de Alexandru Macedonski („Dickens n-are decît un rival : pe Balzac"), H. Sanielevici („nu există un mai mare apărător al claselor de jos ca el" și „unul din cei mai importanți scriitori europeni din a doua jumătate a secolului XIX") și C. Stere (care îl situa pe Dickens alături de Tolstoi și George Eliot). O luare de poziție lucidă în favoarea lui Dickens a venit din partea lui G. Ibrăileanu. Aflînd despre denigrarea autorului în unele cercuri „moderniste" din apus, Ibrăileanu îi subliniază într-un articol superioritatea artei, mesajul democratic și umanist. După ce, în 1906, îl menționase pe Dickens printre „artiștii luptători", în 1919 îl consideră „un scriitor mare și revoluționar", evocînd „sufletul generos al justițiarului care străbate fiecare pagină" și încheind cu cuvintele : „Acum cînd lumea veche se clatină, cînd mulțimea anonimă, simpatică lui, se ridică asemenea unui val, nici un scriitor nu poate fi atît de modern ca

acest prieten al celor umiliți și ofensați". Întîlnim, de asemenea, referiri la creația dickensiană în studiile comparatiștilor precum și în cîteva articole scrise de Nicolae Iorga. Dealtfel, marele nostru istoric a revenit mereu la Dickens, pe care mărturisea că l-a citit în franceză în tinerețe. Din caracterizările făcute de Iorga vom releva pe aceea că Dickens este „un admirabil narator de detalii, structurate într-o mare poveste, capabilă să evoce viața unei societăți". În anii premergători celui de al doilea război mondial s-au publicat diverse comentarii fie despre operă în general, fie despre o anumită carte. *David Copperfield* și *Pickwick* au stat în atenția lui Silvian Iosifescu. Despre *Pickwick* scria și traducătorul său în românește, Ion Pas, numind această creație „imn al iubirii, pledoarie pentru lepădarea de egoism", și recomandînd citirea acestei opere fiindcă ea are puterea să redea oamenilor „moneda pe care au pierdut-o : omenia".

După 1944, în contextul deschiderii progresive spre marile valori ale culturii universale, scriitori ca Charles Dickens au fost îmbrățișați cu căldură. Asimilarea marilor opere, odată cu difuzarea lor prin traduceri, a presupus și asigurarea unei exegeze corespunzătoare. Azi opera lui Dickens e restituită aproape complet cititorului român, în versiuni de o înaltă calitate artistică, datorate unor reputați traducători precum Ion Pas, Mihnea Gheorghiu, Alice Voinescu, Petre Solomon, Ioan Comșa ș.a. Cine are curiozitatea de a-l cunoaște pe Dickens îi poate găsi cea mai mare parte a operei în biblioteci, în limba română. A apărut recent și un volum de *Pagini alese* din Dickens sub îngrijirea lui G. Pienescu, în care se oferă o foarte cuprinzătoare „retrospectivă" privind viața și opera scriitorului.

Comentarea operei dickensiene în ultimii treizeci de ani a beneficiat de aportul unor anglişti şi comparatişti. Mihnea Gheorghiu, Ana Cartianu, Dan Grigorescu, Edgar Papu, Alexandru Duţu, Leon Levi̧chi, Liliana Teodoreanu, Mihail Bogdan, M. Botez şi alţii au tratat opera după dublul „canon" al adevărului şi frumosului şi i-au luminat multe laturi ale ei. Aceste demersuri formează împreună o elocventă mărturie a unei adeziuni la etosul dickensian, a unei sensibilităţi la mesajul umanist al scriitorului, odată cu analiza din mai multe perspective critice a valorilor artistice care asigură perenitatea operei dickensiene.

Fiecare generaţie poate să-şi descopere propriul său Dickens, realistul, romanticul, simbolistul, şi pe toţi aceştia într-unul singur. Chiar cei ce nu gustă anumite trăsături ale artei sale, sau unele dintre scrieri, nu vor rămîne indiferenţi la tabloul mişcător al vieţii umane, la încrederea sa în umanitatea noastră funciară. Din opera vastă a lui Dickens chiar cei mai critici dintre cititori pot alege un roman sau două care să le fie pe placul lor şi e imposibil să nu găsească personaje dickensiene cu care să rămînă prieteni pe viaţă.

NOTE

1 E. Wagenknecht, *Cavalcade of the English Novel*, Henry Holt and Company, New York, 1954, p. 5.

2 Dorothy van Ghent, *The English Novel. Form and Function*, Harper & Row Publishers, New York, 1967, p. 157—158.

3 Earle Davis, *The Flint and the Flame. The Artistry of Charles Dickens*, University of Missouri Press, Columbia, 1963.

4 E. A. Horsman, *Dickens and the Structure of the Novel*, University of Otago Press, Dunedin, 1959, p. 3—4.

5 Jack Lindsay, *Charles Dickens. A Biographical Study*, Philosophical Library, New York, 1950, p. 416.

II. „EROUL PROPRIEI MELE VIEȚI"

ÎN ZORII ZILEI de 7 februarie 1812, într-o casă închiriată de John și Elizabeth Dickens, în cartierul Landport al orașului Portsea de lîngă Portsmouth, s-a născut Charles John Huffam, al doilea din cei opt copii ai lor.

În ascendența scriitorului observăm aspirația strămoșilor de a-și depăși condiția socială și de a intra în rîndurile membrilor respectați ai societății. Bunicii dinspre tată n-au ajuns mai sus de angajați ai unei familii cu titlu nobiliar — William Dickens ca intendent, iar Elisabeth Ball ca menajeră la Lordul Crewe din Londra. Cei dinspre mamă au avut însă mai mult succes : Charles Barrow, originar din Bristol, a reușit să ocupe un post important la fisc în Londra și să se căsătorească cu Mary Clifford, fiica unui meșter de instrumente muzicale. E posibil ca Charles Barrow să fi fost înrudit cu Sir John Barrow, exploratorul polar și apoi secretar la Amiralitate ; cert este că ulterior el a ocupat o funcție înaltă la intendența marinei. Pe cînd era în plin succes, fiul său Thomas,

funcționar la aceeași instituție, a venit într-o zi acasă cu colegul său John Dickens, un tînăr simpatic și prietenos.

Cînd, la vîrsta de 19 ani, John Dickens a cunoscut-o pe Elisabeth Barrow, aceasta era o fetiță drăguță de 16 ani cu ochi căprui și cu un talent neobișnuit pentru imitații comice, amuzante. Avea o natură plăcută și o educație aleasă. Familia Barrow n-a fost prea încîntată de căsătoria care a urmat după doi ani, în 1809. Deși atunci n-au fost exprimate obiecții, John Dickens nu s-a bucurat de o simpatie prea mare din partea socrilor. După nuntă, tînăra pereche a plecat cu poștalionul la Landport, Portsea, unde John Dickens avea misiunea să plătească salariul marinarilor, la docul apropiat de Portsmouth. Căsătoria i s-a părut tînărului soț un pas spre mica nobilime fără titlu. Realitatea avea să fie însă sub așteptări. Mai întîi, socrul său, de la care spera să primească ajutor, a avut curînd încurcături financiare și, fiind urmărit judiciar, a fost nevoit să fugă pe continent. Pe de altă parte, John Dickens a început să-și manifeste slăbiciunile care-l vor urmări toată viața. Era muncitor, tată și soț bun, nu era pasionat de jocuri de noroc și nu bea excesiv, însă suferea de grandomanie, și-i plăcea să fie ospitalier, petrecerile cu prietenii alternînd cu spaima că nu putea plăti notele de plată acumulate. Era fiul risipitor care se-ndatora mereu la rude și la prieteni.

Familia Dickens avea deja o fetiță de un an, pe Fanny, cînd s-a născut Charles. Era pe vremea războiului cu Statele Unite și a ultimelor lupte cu Napoleon. Portul era plin cu oșteni și marinari. Spre sfîrșitul lui 1814, John Dickens a fost chemat înapoi la Somerset House, sediul Amiralității din Londra, pentru a lucra la casierie. Charles n-a păstrat amintiri

despre această primă perioadă londoneză care a durat vreo trei ani. În 1817, John Dickens a fost transferat la docurile din Chatham, oraș de construcții navale.

Perioada de la Chatham are neîndoielnic o semnificație cu totul aparte în biografia lui Charles Dickens. Cei cinci ani petrecuți aici au fost cei mai fericiți ai vieții sale. Micul orășel portuar, cu rîul Medway în apropiere și cu o frumoasă zonă rurală în împrejurimi, se contopea aproape cu orașul Rochester, în care se înălța o catedrală gotică impunătoare.

Dacă existența fizică a copilului a început în zorii acelei zile de februarie la Landport, el a devenit conștient de lume la Chatham în 1817. Ținutul Kent la sud de Londra a însemnat pentru Dickens o sursă de tărie fizică și spirituală. Treptat, dintr-un copil retras, anemic, Charles a înflorit într-un băiat robust și vesel, încrezător în viață și oameni.

În anii copilăriei imaginația lui Dickens s-a hrănit cu poveștile fantastice auzite seara înainte de culcare de la bona Mary Weller, iar după ce a învățat să citească sub îndrumarea mamei sale, i-au devenit accesibile întîmplările minunate din *O mie și una de nopți,* apoi, ceva mai tîrziu, romanele picarești ale lui Fielding și Smollett. I-a urmărit cu gîndul în aventurile lor pe Tom Jones, Roderick Random și Peregine Pickle. Prin aceste lecturi timpurii, sufletul lui Dickens s-a umplut de farmecul poeziei. Pe lîngă lectură, teatrul a fost cea de a doua pasiune a sa, care a avut o puternică înrîurire formativă încă din perioada de la Chatham. Tatăl său, un mare iubitor de spectacole și James Lamert, o rudă a mamei, l-au dus adesea la diverse reprezentații ale unor trupe locale sau venite de la Londra. Melodrame, farse, comedii și tragedii alternau cu pantomimele de sărbători văzute la Londra, cu clovni, arlechini și columbine. L-a aplaudat

pe Joe Grimaldi, comicul fără pereche, ale cărui memorii avea să le redacteze mai tîrziu împreună cu tatăl său. Atît de mult a fost Charles absorbit de lumea teatrului, încît de mic și-a format un repertoriu. Talentul de a cînta și recita sau de a juca diverse roluri i-a adus o oarecare faimă în cercul prietenilor de joacă. „Un copil minune", spunea un domn care l-a văzut executînd un cîntec comic. Tatăl său se mîndrea cu micuțul Charles, și adesea îl urca pe masă în tavernele pe care le frecventa, pentru a cînta în fața tovarășilor de chef. De la vîrsta de opt ani, el a rămas legat trup și suflet de teatru și avea să devină mai tîrziu un mare animator al teatrului de amatori, ca regizor și scenograf. Va juca el însuși o diversitate de roluri din repertoriul clasic (Shakespeare și Ben Jonson, Beaumont și Fletcher) sau din piesele lui Wilkie Collins. Copil fiind, a compus tragedia *Mișnar, sultanul Indiei,* prin care a cîștigat admirația colegilor.

La Chatham, după ce și-a început educația intelectuală sub îndrumarea mamei, a fost pentru cîtva timp trimis cu Fanny, sora lui mai mare, la o școală preparandă și apoi singur (Fanny avea să studieze pianul) la școala lui William Giles. Acesta, un strălucit absolvent al Universității Oxford, și-a dat repede seama că Charles era un copil deosebit de înzestrat și s-a ocupat îndeaproape de instruirea lui.

În plimbările cu tatăl său prin împrejurimile orașului, Charles ajungea dincolo de rîul Medway și, trecînd prin pădurea Cobham, ieșea la Gad's Hill. Aici privea cu admirație la o clădire georgiană impunătoare înconjurată de trandafiri și-l asculta visător pe tatăl său, care-i spunea că, dacă se va strădui și va economisi bani, el însuși va locui acolo într-o bună zi. Visul s-a împlinit doar patruzeci de ani mai tîr-

ziu, cînd a cumpărat acel mic palat din care a făcut căminul său în ultimii 12 ani de viață.

Anii fericiți de la Chatham s-au terminat în iarna lui 1822—23, cînd John Dickens a fost transferat din nou la Londra. Datoriile sale deveniseră între timp o povară fără speranță de a fi achitate ; înainte de mutare au trebuit să vîndă toate bunurile din casă. Noua lor locuință a fost în Camden Town, un orășel lîngă Londra, devenit cu timpul cartier al capitalei. Charles a fost lăsat la Chatham să-și termine trimestrul.

Sfîrșitul ședерii la Chatham a însemnat încheierea definitivă a copilăriei fericite. Soarta sa a luat o întorsătură nefavorabilă și, odată cu plecarea de la Chatham, a întrerupt și școala. În schimb, făcea comisioane, lustruia ghetele tatălui, îngrijea de frații mai mici sau ducea diverse articole de argint la muntele de pietate pentru a plăti din datorii. Singura lui mîngîiere era să se retragă în mica bibliotecă de la mansardă. Era însetat de învățătură, dorea să meargă la școală. Mai tîrziu avea să mărturisească : „Pe cînd mă gîndeam în mica mansardă dosnică din strada Bayham la tot ce pierdusem pierzînd Chatham-ul, ce n-aș fi dat, dacă aș fi avut ce să dau, să fi fost trimis înapoi la orice altă școală, să fi fost învățat ceva, oriunde". În acest timp familia suferea tot mai mult de lipsuri materiale, creditorii se înmulțeau și deveneau tot mai insistenți în cererile lor de a li se achita sumele datorate. Vînzarea sau amanetarea obiectelor din casă, inclusiv a cărților iubite, n-a fost de prea mare ajutor. În aceste condiții, au revenit vechile crize cu febră, suferințele sufletești declanșînd și suferințe fizice (a suferit de mic de colică). După doi ani de cumplită agonie a urmat, cu două zile înainte de a împlini 12 ani, angajarea lui la o fabrică de cremă

de ghete. Această întorsătură a sorții a fost resimțită ca o adevărată catastrofă, ea marcînd sfîrșitul speranțelor de a mai merge la școală. Timp de patru luni și ceva a trăit un adevărat coșmar, care i-a traumatizat sufletul pentru toată viața. Mai tîrziu nici cei mai apropiați — soția și copiii săi — n-au auzit vreun cuvînt despre această întîmplare din copilărie, cu toate că, avea să-i mărturisească prietenului său Forster, gîndul i se întorcea mereu cu dezolare la acea perioadă. Nenorocirile nu vin niciodată singure și, curînd după angajarea lui la fabrică, tatăl a fost declarat insolvabil. În consecință, familia Dickens și-a văzut bunurile sechestrate, fiind nevoită să-l urmeze pe capul familiei în închisoarea Marshalsea pentru datornici. Cum avea să spună dl. Micawber în *David Copperfield,* se părea, într-adevăr, că „soarele a apus pentru totdeauna" pentru familia Dickens. Ea a fost totuși salvată după vreo trei luni printr-o mică moștenire lăsată de mama lui John Dickens, care decedase între timp.

Pe cînd familia era la închisoare, Charles a continuat să lucreze în fabrică, locuind într-o cameră cu chirie și trăind din cei șase șilingi pe care-i cîștiga pe săptămînă. În timpul liber hoinărea pe străzi și, după cum avea să spună mai tîrziu, putea să devină un mic vagabond sau hoț, întrucît nimeni nu avea grijă de el. Singurătatea i-a adîncit disperarea : „Nici un sfat, nici o încurajare, nici o consolare, nici un sprijin de la cineva de care să-mi amintesc"... „Știu că hoinăream pe străzi insuficient și nesatisfăcător hrănit. Știu că dacă n-ar fi fost grija providenței aș fi putut ușor să devin un mic spărgător sau un mic vagabond". Timpul pe care Charles l-a petrecut la această fabrică n-a depășit cinci luni, dar durerea singurătății pe care a îndurat-o i s-a părut o eternitate

de suferință. Rana a fost atît de profundă încît cicatricea ei emoțională a rămas în sufletul lui Dickens pentru totdeauna.

La școala pe care a frecventat-o în următorii doi ani și jumătate, Wellington House Academy, n-a vorbit niciodată celorlalți băieți despre această fabrică. Colegii săi nu și-ar fi putut imagina că Charles, băiatul cam scund și grăsuț, bine îmbrăcat și cu culoare în obraji, fusese puțin înainte într-o companie atît de diferită. Acum era vesel, gata să rîdă la cea mai mică provocare, își ținea capul sus și avea o ținută dreaptă. Cine putea bănui că acest băiat gentil avea un trecut pe care căuta să-l uite ?

William Jones, directorul și proprietarul școlii, nu era un bun pedagog, însă a avut calitatea de a angaja profesori talentați și competenți. Jones era un sadic, bătea copiii la palmă. Charles n-a dovedit talent pentru muzică și n-a fost atras de literatura clasică, ci de literatura engleză a secolului al XVIII-lea. Clasicii antici i s-au părut probabil foarte îndepărtați de ceea ce cunoscuse și visase, de imaginea ce și-o formase despre lume.

Părăsind școala în 1827 — familia era din nou într-o strîmtorare financiară — Charles a început să lucreze în biroul de avocatură Ellis & Blackmore. Munca de acolo l-a plictisit. Legea i s-a părut doar un labirint anost și complicat, avînd menirea să-i încurce pe sărmanii clienți chinuiți. În plus, vroia să-și facă mai repede o carieră. A hotărît deci să devină reporter. Încă pe cînd era la Wellington, trimitea presei scurte știri plătite cu un penny rîndul tipografic. Dar pentru a deveni ziarist trebuia să cunoască stenografia ; cu energia ce-l caracteriza, s-a apucat s-o învețe de unul singur ceea ce echivala, i

s-a spus, cu învățarea a șase limbi. Și-a realizat însă visul și astfel la vîrsta de 17 ani era reporter stenograf care nota cu eficiență cazuri din tribunale (Doctors' Commons) în timp ce aștepta nerăbdător pentru a fi destul de bătrîn ca să primească un post de reporter la un ziar.

Nerăbdarea și dorința de a avea o ocupație mai pasionantă îl chinuiau. Cutreiera din nou Londra și începea s-o cunoască sub toate aspectele. În afară de străzi a cunoscut oamenii. Plăcerea plimbărilor se asocia cu dorința de a pătrunde în viața plină de neprevăzut a marii metropole și de a-i simți pulsul, locurile luminoase sau sordide, culmile și abisurile. Și ce a văzut i s-a întipărit adînc în memorie pînă în cele mai mici detalii, pătrunzîndu-i în suflet prin toate simțurile. Privea cu ochii unuia care cu cîțiva ani înainte străbătuse aceeași Londră cu inima zdrobită de nenorocirile ce se abătuseră asupra lui și a familiei. Spiritului de observație înnăscut i se adăugase sensibilitatea adolescentului maturizat înainte de vreme prin suferință. Astfel tînărul Dickens n-a fost un observator detașat și neutru, ci unul pasionat care se identifica pe deplin prin empatie cu mulțimea, recunoscînd individualități în comportament și vorbire. Culegerea din aceste plimbări a atîtor impresii vii i-a permis, datorită talentului său de a imita, reproducerea în fața prietenilor a tot felul de tipuri, din care unele aveau să pătrundă și în scrieri.

Nu a neglijat nici teatrul, vechea lui pasiune, inclusiv teatrele particulare, descrise cu atîta fidelitate în *Schițe*. Nu putea oare, se întreba, să atingă un succes mai rapid devenind actor ? A început să memorizeze roluri, să-și însușească gesturi și jocul scenic. Cînd se știu destul de pregătit, se adresă teatru-

lui „Lyceum“ pentru o audiție de probă, însă din cauza unei gripe puternice n-a putut să se prezinte în ziua programată. Înainte de a fi încercat din nou, i s-a oferit un post de reporter la *Mirror of Parliament*. Doar puțin a lipsit ca talentele sale pentru dramă să fie fructificate.

În 1832, a obținut angajarea aproape simultană la două ziare, *The True Sun* și *The Mirror of Parliament*. Tatăl său lucra deja la acesta din urmă, al cărui proprietar era dealtfel John Henry Barrow, un frate al mamei. În curînd Dickens a ajuns să fie apreciat ca cel mai bun reporter parlamentar, remarcîndu-se prin rapiditatea cu care reușea să-și noteze dezbaterile, dar și prin fidelitatea în transcrierea stenogramelor. A produs o adevărată senzație printre cei 80—90 ziariști veterani care consemnau dezbaterile din Parlament. Unul dintre ei avea să exclame decenii mai tîrziu : „N-a fost niciodată un astfel de stenograf“. În mai puțin de doi ani găsi o poziție și mai bună la *Morning Chronicle*, iar curînd ajunse unul din reporterii-vedetă, relatînd cele mai importante cazuri ale zilei din întreaga țară.

Activitatea de reporter a fost desigur foarte importantă pentru această minte în plină dezvoltare. A văzut politicieni în acțiune, a auzit vorbindu-se despre problemele care-i preocupau și despre condițiile ce aveau nevoie de reforme. Din copilărie devenise conștient de povara sărăciei, de existența mahalalelor sordide și lipsa de educație pentru tinerii de origine modestă, de existența unui învățămînt lipsit de conținut și administrat cu cruzime. Văzuse închisoarea pentru datornici și muntele de pietate, fusese personal implicat în mizeriile și umilințele lor. Era firesc să caute o explicație pentru aceste condiții sociale.

A călătorit mult prin țară și a văzut Anglia anilor 1830 cu toate imperfecțiunile ei. Nedreptatea, asuprirea, ororile acelor „case de muncă" pe care le crease Legea pentru săraci, toate au pătruns în el, generînd o atitudine față de lumea în care trăia.

Dickens a fost un autodidact în toți acești ani, singurul său dascăl fiind desigur viața. La vîrsta cînd tinerii merg la universitate, el trecuse printr-o severă școală a vieții. Și-a completat însă cultura literară prin lecturi din Shakespeare, Addison, Goldsmith etc., la British Museum, frecventat de el timp de cîțiva ani, începînd din 7 februarie 1830, cînd împlinea 18 ani.

Ambiția și hotărîrea sa de a-și face o carieră cît mai respectabilă au fost stimulate și de faptul că la vîrsta de 17 ani se îndrăgostise de Maria Beadnell, fiica frumoasă și cochetă a unui bancher. În această primă iubire și-a pus toată pasiunea romantică a naturii sale. Timp de patru ani ea l-a făcut să spere. După ce a învins toate obstacolele din calea carierei profesionale, și-a dat seama de zădărnicia speranțelor într-o căsătorie cu Maria. Doar o singură altă femeie, de asemenea pierdută pentru el — Mary Hogarth — avea să mai lase o impresie atît de puternică asupra lui. Maria Beadnell, tradusă în termeni ficționali, a devenit adorabila dar neajutorata Dora, soția-copilă a lui David Copperfield, și mai tîrziu cînd Dickens a întîlnit-o iarăși spre bătrînețe, a imortalizat-o în guraliva Flora Finching din *Mica Dorrit*.

Între timp, i-a încolțit în minte ideea de a deveni autor și a scris scurte schițe în proză, din care prima a apărut în paginile revistei *Monthly Magazine* în 1833. Cînd a văzut-o tipărită a trebuit să intre repede în holul Palatului Westminster pentru a-și ascunde

de trecători lacrimile de bucurie și mîndrie. Apoi, alte reviste au început să-i publice schițele încă nesemnate ; redactorul de la *Evening Chronicle*, George Hogarth, l-a invitat să scrie o întreagă serie pentru acel ziar. Adunînd toate schițele publicate în diverse reviste, a reușit să alcătuiască două volume pe care le-a intitulat *Schițele lui Boz*, (pseudonimul „Boz" provenea de la porecla dată unui frățior mai mic). Volumele au apărut cu ilustrații de George Cruikshank, un renumit caricaturist al vremii, fiind publicate la cea de-a douăzeci și patra aniversare a autorului.

Schițele lui Boz au avut succesul scontat pentru a aduce, din partea noii edituri Chapman & Hall o propunere ca Dickens să scrie un roman care să fie publicat în fascicule lunare. Era de fapt o treabă de scrib ; i se cerea doar să asigure textul pentru o serie de desene comice executate de un binecunoscut caricaturist, Robert Seymour. Dickens consimți pe loc, însă repede și-a asigurat rolul de partener principal în afacere, desenatorul urmînd să ilustreze povestea imaginată de el, în loc ca el să-l urmeze pe desenator. Astfel s-a născut *Documentele postume ale Clubului Pickwick*. În felul său exuberant, Dickens anunța : „Pickwick a demarat în toată forța și măreția sa !"

A acceptat propunerea poate și fiindcă cele 14 lire sterline ce urmau să i se plătească pentru roman îi permiteau să se căsătorească. În cei trei ani de cînd își luase rămas bun de la Maria Beadnell se îndrăgostise de fiica lui George Hogarth, Catherine (Kate), o domnișoară brunetă cu ochi albaștri, a cărei natură liniștită contrasta cu vivacitatea și limbuția Mariei. Catherine era meditativă, uneori cam me-

lancolică, Dickens fu cucerit însă de voluptatea ei somnolentă.

Într-o scrisoare trimisă unui unchi, Dickens își anunța apropiata căsătorie, descriind-o pe Catherine ca „fiica unui domn care s-a distins recent printr-o lucrare deosebită despre muzică și care a fost prieten intim și asociat al lui Sir Walter Scott și unul din literații cei mai eminenți din Edinburg". La 2 aprilie 1836, la două zile după apariția primei fascicule din *Pickwick*, Dickens și Catherine Hogarth se căsătoreau în suburbia Chelsea, în prezența unui grup foarte restrîns de prieteni și de rude apropiate. Tînăra pereche petrecu apoi luna de miere într-o căsuță din satul Chalk, nu departe de mirificul Chatham și de scenele copilăriei. Au fost poate singurele zile trăite împreună în deplină intimitate. Tînăra pereche se instală apoi într-un apartament modest din Furnival's Inn, Charles avea atunci 24 de ani și Catherine 21. În apartamentul lor ei l-au adus pe Fred, fratele mai mic al lui Charles, și pe Mary, sora mijlocie a Catherinei. Mary devenise o fată frumoasă și interesantă. Avea o admirație nemărginită pentru cumnatul ei, iar acesta nu contenea să-i admire inteligența și frumusețea. În scurtă vreme, conflictul din inima lui Charles începu să se manifeste, exprimînd o ezitare între Catherine și Mary. Însă prezența celei din urmă doar a stimulat conflictul care începuse a-și țese tensiunile în jurul Catherinei încă din timpul logodnei.

Dickens concepea căsătoria ca o sursă de liniște, de mulțumiri, una care să-i ofere, după o zi de lucru, fericirea de a fi în prezența unei soții frumoase și adorate, căreia să-i poată vorbi de realizările lui, de grija pentru fericirea ei și a căminului. Spera că ea va înțelege cu timpul că munca lui de creație cere

sacrificiul de a sta ore în șir la masa de lucru. Fără a mai încerca să lupte pentru drepturile sale ca soție, Catherine s-a scufundat tot mai mult într-o stare de indiferență și de apatie. Pe de altă parte, nici el nu era omul care să-și deschidă complet inima. Cu toată exuberanța și sinceritatea ce i se recunosc, Dickens și-a deschis inima doar față de prea puțini oameni, după ce își vărsase tot focul în dragostea pentru Maria Beadnell. Devenise un om rezervat, care își păstra pentru el gîndurile mai intime și niciodată nu și-a deschis inima față de soție. N-ar fi putut suporta să fie compătimit. De fapt, Dickens tînjea după tandrețe, însă în același timp se retrăgea din fața ei ca din fața unei capcane în care ar fi putut fi prins. Aceeași teamă l-a făcut mai tîrziu să-și reprime sentimentele față de copiii săi, după ce aceștia au crescut. În ființa sa erau adîncuri pe care nu vroia să le dezvăluie nici la cea mai fină atingere. Îi rămîneau însă bucuriile scrisului.

Pickwick, în ciuda optimismului tînărului autor, a debutat atît de decepționant, încît se afla în pericolul de abandon. Dar la un moment dat a prins viață ; prin iulie 1836 dobîndise atîta popularitate încît una din scrisorile lui Dickens anunța cu litere mari pline de emoție : PICKWICK TRIUMFĂTOR. Înainte de sfîrșitul serialului lunar, fiecare fasciculă se vindea în 40 000 exemplare. Se crease o manie Pickwick, au apărut țigări de foi Pickwick, pantaloni Weller, jobene Pickwick. La vîrsta de 25 de ani, la mai puțin de doi ani de la publicarea *Schițelor*, Dickens era celebru.

La 18 noiembrie 1837, la taverna Prince of Wales din Londra avu loc banchetul pentru sărbătorirea încheierii celei mai importante și mai populare scrieri

contemporane de ficțiune. Cu puțin înainte de toastul serii, ospătarul șef așezase pe masă un tort strălucitor și uriaș sub bolta căruia stătea o mică figură a ilustrului domn Pickwick, întruchiparea bonomiei, iar la urmă scriitorul primi în dar un set de linguri de argint cu figuri de personaje din *Pickwick* gravate pe mînere. După o faimă cîștigată pas cu pas această operă îi aducea acum triumful.

III. LUMINI ŞI UMBRE

ÎN PERSPECTIVA UNUI MIT :

SCHIŢELE LUI BOZ

SCENA PE CARE se vor juca dramele din romanele lui Dickens, punctul de convergenţă al tuturor destinelor şi centrul de atracţie al universului dickensian este Londra. Prin descoperirea Londrei şi prin folosirea acestei descoperiri în slujba geniului său specific, Dickens a servit romanul cu generozitate. Drumul l-a deschis prin *Schiţele lui Boz.*

Planul unei colecţii a schiţelor din periodice s-a înfiripat la sugestia editorului John Macrone în octombrie 1835. *Schiţele lui Boz* au apărut la 6 februarie 1836 (prima serie) şi la 17 decembrie 1836 (a doua serie). Prima ediţie combinată a celor două serii în fascicule lunare a fost publicată de Chapman & Hall în 1837—1839 şi într-un singur volum în mai 1839 ; ordinea schiţelor era aceeaşi care supravieţuieşte în ediţiile moderne : 7 schiţe din „Parohia noastră", 25 din „Scene", 12 din „Caractere", 12 din „Povestiri", în total 56 schiţe.

Schiţele lui Boz sînt adesea văzute doar ca un preludiu la *Documentele postume ale clubului Pick-*

wick, în loc să fie considerate „o carte ce ar fi supraviețuit singură" (Forster). Succesul *Schițelor*, mai întîi în periodice (1833—1835), și apoi mult mai decisiv în volum, a fost, după unii comentatori, cel ce a inaugurat cariera lui Dickens ca scriitor [1]. E adevărat că însuși Dickens mai tîrziu și-a minimalizat *Schițele* (în prefața de la ediția din 1850), însă aici el își exprima o altă opinie față de cea emisă în prefața din februarie 1836, unde autorul își afirmase dreptul la „un loc înalt în expresia clasică a tuturor revoluțiilor literare".

Scrisă înainte ca el să fi împlinit 24 de ani, proza din *Schițele lui Boz* e produsul unui ziarist talentat în care se întrezărește însă scriitorul de geniu. Aici își dezvăluie Dickens neobișnuita sa putere de observație și un simț aparte pentru comicul și ridicolul vieții, pentru tragediile ei mici și mari. Subtitlul volumului *Imagini din viața cotidiană a oamenilor obișnuiți* e sugestiv în acest sens. În majoritatea lor, schițele înfățișează viața și oamenii marii metropole engleze în variate ipostaze. De la străzile văzute în momentele cele mai pitorești pînă la sumbra închisoare Newgate, ochiul atent al martorului ocular trece prin prăvălii, teatre, taverne, hanuri și tribunale, consemnînd întîmplări și impresii, fixînd pentru eternitate imaginea unei lumi plină de dinamism și culoare. Nu toate bucățile sînt scrise sub formă de reportaj. O parte din ele sînt povestiri cu subiecte convenționale, în manieră mai ales comică, despre diverse categorii de orășeni, meseriași, funcționari și negustori, săraci și bogați.

Dickens ne apare astfel ca un fiziolog al Londrei de la începutul veacului nouăsprezece. Dînd frîu liber imaginației, dar rămînînd pe terenul solid al realității, scriitorul nu deformează cele observate, ci reține

tot ceea ce i se pare a fi esența fenomenului. Această colecție de locuri și tipuri pitorești marchează, pe urmele lui Thomas De Quincey, descoperirea literară a orașului în proza engleză.

Balzac a descoperit Parisul din punct de vedere literar cînd avea 30 de ani. Dickens a descoperit Londra chiar la începutul carierei sale. *Paris en 1831* sau *La Fille aux yeus d'or* reprezintă o reorientare a unei opere deja angajate. *Schițele* marchează începutul unei direcții căreia scriitorul îi va rămîne credincios în tot cursul carierei sale.

Londra din *Schițe* nu e fictivă, dar nici realismul nu conferă strălucire sordidului și meschinului. Este cronica lucrurilor mici pe scara valorilor, cu tonuri șterse dar atît de fidele încît cititorul capătă din ele sentimentul vieții unui întreg oraș. Realizarea artistică a schițelor lui Dickens nu e uniformă. Cele despre parohie, în afară de *Omul cămătarului,* sînt poate prea glumețe pentru a mai fi gustate de cititorul de azi. *Scenele* sînt neîndoielnic cele mai atractive. În *Cugetări asupra străzii Monmouth,* o schiță excelentă, și în *Teatrele particulare, Grădina Vauxhall, ziua, Străzile dimineața* și *Străzile seara,* Dickens nu numai că a folosit materialul ce-i stătea la îndemînă (trecut în general cu vederea de alți scriitori și considerat fără importanță) ci a descris o lume cu o treaptă sau două sub aceea a burgheziei, totuși nu cea mai de jos. În aceasta el a fost un inovator. În genere, schițele dickensiene sînt pătrunse de un sentiment moral și „rezumă" impresiile unui artist despre viața din jurul său. Deocamdată puterea de generalizare a autorului nu se prea simte și ca atare scenele izolate nu se integrează într-o viziune mai cuprinzătoare a lumii. Descifrarea implicațiilor mai profunde a celor înfățișate aici cu o întreagă paletă de culori,

variate și contrastante, avea să fie preocuparea de viitor a lui Dickens. Procesul de pătrundere a „plasmei" umane și a instituțiilor de care este legată puzderia de ființe mărunte, dar nu neglijabile, din labirintul modern avea să se realizeze în paralel cu găsirea mijloacelor artistice în stare să exprime interdependența oamenilor și fenomenelor, să deducă din particular semnificațiile generale. Dar există, aici, în schițe, în germene, temele sociale din romane, cîteva din tipurile care vor popula diverse zone din lumea acestor romane. În plus, spiritul combativ al scriitorului, înclinația spre surprinderea laturii comice sau sentimentale și grotești a vieții se pot sesiza în această primă expresie a forței sale creatoare.

Schițele prefigurează, evident, dezvoltarea ulterioară a lui Dickens. La fel de importantă ca orice alt aspect e senzația distinctivă a Londrei, locul cel mai intens evocat din întreaga sa operă. Nu e vorba doar de un cadru fizic și vizual. Apropierea de loc, de topos, e deja o chestiune de ton, stil, punct de vedere. Dickens e adevăratul citadin care vede orașul ca o miniatură a lumii, și e atras nu atît de suprafața lui civilizată, cît de suferința clocotitoare din adîncuri.

Schițele lui Boz, surprinzător de mature pentru un om atît de tînăr, au calități literare, în afară de prospețime și sugestia de autenticitate, care lipsesc la alți scriitori contemporani. Aceste încercări timpurii de a înfățișa Londra pot fi comparate cu o suită de schițe ulterioare retipărite din propriile reviste în volumul *Voiajorul necomercial* (1860). *Cartiere sfioase, Cetatea celor absenți* și cea numită *Biserica din City-ul Londrei* ni-l arată pe Dickens în perioada maturității artistice, scriind despre Londra care trecuse, după epoca lui „Boz", prin trei decenii de schimbări rapide. Dickens maturizat ca scriitor n-a pier-

dut nimic din entuziasmul timpuriu sau puterea sa minunată de a readuce în fața cititorului imagini ale Londrei.

Încercările literare anterioare de a înfățișa orașul nu i-au oferit lui Dickens modelul, forma adecvată scopului ce-l urmărea de a da expresie artistică alienării urbane, luptei pentru existență în jungla orașului. Pe lîngă ochiul reporterului mai era nevoie de a „doua vedere", de acea sensibilitate pentru „poezia faptei" și „luminozitatea" scenei prozaice, de ceea ce a condus în cele din urmă la crearea conștientă a mitului.

Soluția problemei s-a aflat în însăși sensibilitatea morală care l-a ajutat să vadă boala orașului (adevărată maladie a secolului). Ceea ce conturează mitul său e o preocupare constantă de calitatea și posibilitățile existenței în acest mediu. Investigarea de către scriitor a vieții urbane trebuie văzută în mod egal ca o căutare a mitului.

O astfel de investigare nu se putea realiza într-un singur an și nici într-o carte. Conturul unui mit se degajă în cele din urmă numai în lumina întregului corp al scrierilor sale, aspect subliniat de G. K. Chesterton cînd considera romanele „simple decupaje tăiate din substanța fluidă și amestecată, numită Dickens".

Dorința scriitorului de a înfățișa noua viață urbană, dar în același timp în adevărul său și în strania sa natură, a pornit dintr-un impuls romantic. Deși scriitorul garanta că ce scrisese era adevărat, el rămînea totuși conștient că adevărul va fi negat de cei ce beneficiază de bun simț, dar nu și de înțelegerea artistului cu privire la ceea ce se află dincolo de aparența lucrurilor. Balzac a spus că publicul vede roșu ceea ce artistul vede albastru. O afir-

mație similară aflăm și la Dickens : „Ceea ce-i exagerare pentru un gen de gîndire și de percepție este purul adevăr pentru altul. Ceea ce obișnuit numim perspectivă prezbită descoperă într-un peisaj nenumărate trăsături și semnificații inexistente pentru o persoană mioapă. Mă întreb chiar dacă nu există uneori diferențe de acest gen între anumiți scriitori și anumiți cititori : dacă întotdeauna scriitorul e acela care colorează puternic sau dacă nu cumva cititorul n-are ochii pentru culoare puțin leneviți ?“

Dintr-o astfel de premisă decurge în chip natural nevoia ca romancierul să-și asume rolul de ghid și să scrie într-un gen de litere cursive din punct de vedere emoțional ca să forțeze cititorul să înțeleagă drama și semnificațiile ce i se relevă din scene care inițial pot să pară foarte prozaice. Contururile realului cunoscut vor predomina în operă, dar nu neapărat în culorile convenționale. Se poate vorbi chiar de existența unei atmosfere specifice.

Ceea ce cuvîntul „atmosferă“ sugerează și sursa din care provine constituie un mister al lucrurilor ; de aici plăcerea acestui scriitor pentru efectele de „chiaroscuro“, semnificativă pentru modul în care lucrurile pot fi cu adevărat văzute numai în momentele cînd capătă proeminență față de taina ce le înconjoară. În acestea rezidă înțelesul folosirii măștilor — străzi labirintice și scări întunecoase, scene nocturne — motivarea predilecției lui pentru intriga romanului detectiv cu tainele lui senzaționale și revelațiile lui neașteptate : orașul mitizat, ca și oamenii pe care îi conține, poate fi înțeles dacă mai întîi i se recunoaște ciudățenia : miturile separate sînt ele însele călătorii de descoperire.

Personajul nu poate fi imaginat rupt de lumea specific dickensiană în care funcționează, rupt de

însești cadențele prozei dickensiene. El se poate dezvălui numai în acțiune, numai în situațiile date și în relație cu întregul mit în care participă în mod organic. Dacă un Vronski poate fi întîlnit și recunoscut pe orice stradă, chiar și azi, un Quilp ar putea fi întîlnit și recunoscut numai în Londra lui Dickens, respirînd numai aerul acesteia.

Dickens a fost puternic influențat de tradiția „gotică" în literatură. Atmosfera grotescă de groază provenea de la Walpole, Ann Radcliffe, Monk Lewis și Walter Scott. Scena gotică își avea originea în modelul francez al lui Prévost, Baculard d'Arnaud și descrie aventura palpitantă, emoții tari și atmosferă sumbră. Dickens a creat o atmosferă sumbră în arhitectură, peisaj, starea vremii. Goticul i-a influențat îndeosebi arhitectura : case și coridoare întunecate, camere slab luminate, în care tot soiul de fapte, la fel de sumbre, s-ar putea întîmpla. *Oliver Twist*, povestirile interpolate din *Pickwick, Magazinul de antichități* și mai ales *Barnaby Rudge* abundă în astfel de situații. În romanele ulterioare întîlnim imaginile gotice ale locuinței lui Krook în *Casa umbrelor* și a d-nei Clennam în *Mica Dorrit*.

Arta grotescului la Dickens transformă, în timp ce exagerează, schimbînd omul obișnuit în arhetipul său și făcînd astfel posibilă desfășurarea conflictului moral ca melodramă sau farsă. Dostoievski, Browning, Kafka, Faulkner și T. S. Eliot sînt, ca și Dickens, puternic încărcați de energia proiectivă a grotescului, animînd personajele și scenele cu propria lor energie, irepresibilă. Viziunea grotescă a lui Dickens își poate avea sursa în dubla sa perspectivă, capabilă să detecteze în ființele umane atribute ale lucrurilor și, în același timp, să însufletească lucrurile [2]. Impulsul urii, ca și cel de iubire, e atins de grotesc.

Puternic în gotic și renaștere, grotescul atestă că „nimic nu e mai plin de mister în istoria spiritului omenesc decît modul cum, sfidînd genul, imagini grosolane se împletesc cu subiectele cele mai grave“ spune Ruskin[3]. Distorsiunea comică a grotescului este „percepție și invenție“ sub formă de burlesc și anormalitate.

Influențat probabil și de tradiția comică, Dickens conferă locuinței unei persoane semnificații tot atît de profunde pentru caracterul acesteia ca și a feței sale : case, apartamente și camere sînt toate încărcate de sens. Legat de aceasta e tratamentul dat numelor ; scriitorul e înclinat să dea credit dictonului *nomen, omen* și să creeze nume care sînt sugestive prin ele însele, urmînd în această direcție ideea lui Sterne că numele uneori își bate joc de personaj, în timp ce alteori îl definește (exemplele sînt nenumărate în fiecare roman). Coincidența servește aceeași funcție — subliniind interrelaționarea lucrurilor — și nu rareori indicînd necesitatea tragică ce prezidează aceste lumi.

S-a remarcat adesea că lumea lui Dickens, ceea ce virtual înseamnă metropola dickensiană, e uimitor de incompletă în comparație cu Parisul lui Balzac sau Petersburgul lui Dostoievski, lipsindu-i un loc cît de cît important pentru idei sau artă, pentru politică serioasă sau experiență sexuală adultă. Însă nici unui critic atent nu-i scapă faptul că Dickens a făcut ceea ce nici un mare poet al orașului modern n-a putut realiza : „prinderea mitului tragic al orașului într-un cadru comic, cele două elemente îmbinîndu-se pentru a produce o viziune al cărei grotesc înclină spre comic, în modul în care grotescul dostoievskian înclină spre tragic, dar nu mai puțin

complet sau mai puțin serios"[1]. Toate aceste elemente ni se dezvăluie de la primul roman.

INOCENTUL ÎN LUME: *PICKWICK*

Dacă *Schițele lui Boz* constituie cartea care a atras atenția asupra lui Dickens, confirmarea sa ca scriitor au adus-o *Documentele postume ale clubului Pickwick*. Sursele literare pentru genul de povestire care i-a deschis lui Dickens perspectiva unei lungi și rodnice activități sînt ușor de stabilit. Modelul a fost în *Don Quijote, Gil Blas, Peregnine Pickle,* precum și în cartea amuzantă a lui Surtees *Peripețiile și distracțiile d-lui Jorrocks,* care tocmai apărea în fascicule. Dacă Pickwick amintește de marele și inegalabilul său predecesor, cavalerul Tristei Figuri, el și-a însușit și unele calități mai pămîntești ale d-lui Jorrocks, ale cărui trăsături fizice și înclinații culinare și le-a adoptat.

Începute ca o parodie a romanelor din secolul **al** XVIII-lea abundente în aventuri, *Documentele postume ale clubului Pickwick* au fost plănuite să apară în fascicule lunare. Ele puteau să rămînă nimic mai mult decît o colecție de povestioare amuzante, legate între ele doar prin prezența personajelor principale. Personajele și situațiile erau preluate din recuzita obișnuită a comediei. Pickwick e bătrînul prostănac, vorbăreț, ușor de păcălit de orice șmecher, Tupman un dandy grăsuț, între două vîrste, Winkle timidul cu pretenții de a se pricepe la sporturi, Snodgrass imaginea condescendentă a omului cu presupuse talente poetice. Ceilalți proveneau din aceleași

surse : aventurierul onctuos (Jingle), domnișoara bătrînă cu gîndul la bărbați (Rachel Wardle), magistratul pompos dar ignorant (Nupkins), avocați frauduloși (Dodson și Fogg), studentul în medicină care face pe grozavul (Bob Sawyer și Ben Allen), proprietăreasa cu apucături de scorpie (d-na Raddle) care îi terorizează pe chiriași și pe soțul ei cu izbucniri de furie și leșinuri. Chiar momentele mai stînjenitoare prin care trec pickwickienii sînt cele familiare din comedia bufă : Dl. Pickwick e trîntit de birjarul furios, haina împrumutată îl pune pe speriatul domn Winkle în situația de a primi un duel, afacerea amoroasă a lui Tupman, în care intervine Jingle, spre a-i sufla iubita, bucuria d-nei Bardell cînd ia drept propunere de căsătorie anunțarea de către dl. Pickwick a intenției sale de a se angaja un servitor (pe Sam Weller).

Primele fascicule au fost primite cu oarecare răceală. Comentariile de presă erau doar călduțe. Revista *The Atlas* a numit-o „publicație ciudată", recenzentul încercînd în zadar să „descopere scopul" și „extrem de plictisitoare". Mai mult, sinuciderea desenatorului Seymour părea să condamne proiectul la eșec. Apoi, odată cu introducerea unui nou personaj, Sam Weller, cu mai multă vitalitate decît cei trei discipoli ai lui Pickwick luați laolaltă, imaginația publicului a fost stimulată și captivată. O recenzie deosebit de favorabilă, apărută în *The Literary Gazette* a lui William Jerdan a contribuit, de asemenea, la trezirea interesului cititorilor. În locul lui Seymour, Dickens l-a angajat pe Hablot K. Browne („Phiz") pentru a executa ilustrațiile. Toate scrierile lui Dickens vor apărea cu ilustrații. (A colaborat cu 16 ilustratori) [5].

În această carte nu există intrigă, ci numai o temă ; nici cadru, doar atmosferă. Tema e pericolul în care inocentul se află întotdeauna, atmosfera e aerul limpede și peisajul somptuos al Angliei preindustriale. Unul din cei mai mari admiratori ai acestui roman, G. K. Chesterton, a definit cartea ca un labirint de șosele, o hartă plină de orașe fantastice, trăsuri rătăcitoare, piețe încîntătoare, hanuri extraordinare, figuri ciudate și fudule. Dickens de fapt construia un întreg univers și, întrucît nu există o intrigă organizată, e greu să apuci vreun fir și să o traversezi de la un capăt la altul. În scrierea romanului Dickens a pus la lucru fiecare dram din experiența lui. Am putea spune că ceea ce i se întîmplase pînă atunci în viață a fost pulberea, fantezia sa a fost chibritul, iar explozia se va numi *Documentele postume ale clubului Pickwick*.

Introducîndu-l pe Sam, ca personaj, Dickens a continuat de fapt povestea folosind un procedeu întîlnit și la Cervantes care, inventîndu-l pe Don Quijote, i-a dat un servi or (scutier) pentru a-l feri de propriile prostii. Făcînd același lucru pentru Pickwick, Dickens l-a înzestrat cu Sam Weller, care apare prima dată în curtea unui han din Londra : „— Sam ! — Da, răspunse omul cu pălărie albă. — Numărul 22 cere cizmele. — Eh ! Întreabă-l pe 22 dacă le vrea chiar acum sau dacă binevoiește să aștepte, răspunse omul". Sînt primele cuvinte ale lui Sam Weller, și prin ele se revelează umorul clasei muncitoare din Londra. Dl. Pickwick îl angajează pe Sam ca valet și servitor și cartea începe să prindă viață.

Capitolul XII care include acest episod e semnificativ și prin ceea ce Dickens a avut în vedere intitulîndu-l *Care descrie o foarte însemnată ispravă a*

d-lui Pickwick, epocală în viața lui și nu mai puțin epocală în această povestire. Aici se proclamă valoarea înțelegerii greșite de către d-na Bardell a intențiilor d-lui Pickwick, ceea ce va avea urmări pînă la sfîrșitul romanului. Astfel, cînd se află la un sfert de drum, *Documentele postume ale clubului Pickwick* își descoperă forma cu apariția lui Sam și începerea acțiunii Bardell contra Pickwick.

Dickens cunoscuse profesiunea juridică pe cînd lucra la o firmă de avocatură și apoi la Doctors'Commons. Știa din proprie experiență că, indiferent de ce ai crede despre elocința și grandoarea sistemului juridic englez, acesta n-avea nici o legătură cu dreptatea. Avocații, spunea Dickens, aveau un țel în viață și numai unul — să aibă grijă de ei înșiși, ceea ce ne aduce la cazul dureros al d-lui Pickwick și al proprietăresei sale, d-na Bardell. Dl. Pickwick dorește să-i afle părerea despre intenția de a-și angaja un însoțitor, însă, nemenționînd nici un nume, d-na Bardell interpretează cuvintele lui drept o propunere de căsătorie. Ea se aruncă în brațele d-lui Pickwick, unde leșină tocmai în momentul în care Snodgrass și Winkle intrau în cameră. Avocații verosi Dodson și Fogg o îndeamnă pe tulburata și prostuța doamnă să-l dea în judecată pe dl. Pickwick pentru călcarea promisiunii. Între scenele ce prezintă avatarurile d-lui Pickwick în drum spre catastrofă, cea a judecării lui pentru călcarea promisiunii e un travestiu extatic și o farsă desăvîrșită, din care ridicolul se ridică la înălțimi și mai mari.

Procesul Bardell contra Pickwick se termină în favoarea reclamantei. Juraților hotărăsc ca el să plătească 750 lire sterline pentru lezare de interese. Refuzînd să satisfacă pofta de cîștig a avocaților, dl. Pickwick preferă să intre în închisoarea Fleet pentru

datornici. Existența răului nu poate fi trecută cu vederea nici măcar într-un roman comic, numai că aici spiritul uman se eliberează prin rîs de capcanele ce le întind agenții nedreptății.

Hotărîrea lui Pickwick de a nu plăti despăgubirile se arată a fi crucială în viața acestui personaj. Exercitîndu-și liberul arbitru, el înfruntă nedreptatea, fiind gata să suporte consecințele unei hotărîri curajoase, izvorîtă din principiile în care credea. Justiția se dovedește nedreaptă și îl învinge. Dar numai în aparență, fiindcă adevărata victorie îi revine lui. Abia prin gestul acesta, ridicol, însă nobil, dl. Pickwick capătă proporții eroice și trece în categoria creațiilor mitice ale literaturii. Păstrîndu-și același fond de omenie, el se identifică de data aceasta cu cei nedreptățiți. Refuză compromisul și pășește cu capul sus din lumea imaginară în care s-a complăcut pînă acum în lumea reală, aleasă prin propria-i voință. Dl. Pickwick pierde procesul, însă dușmanii săi sînt dezvăluiți în toată goliciunea lor, cu încercările lor de a falsifica adevărul, cu manevrele de intimidare și cu imoralitatea lor. Aceștia înfrîng dreptatea, însă deasupra victoriei lor temporare se ridică rîsul batjocoritor și triumfător al lui Pickwick.

Atmosfera se schimbă odată cu scena procesului la fel cum ar apărea un nor deasupra unui peisaj însorit de vară. În timpul lunilor în care Pickwick e deținut în închisoarea Fleet, umbra închisorii Marshhalsea și frisonul de groază ce cuprinsese inima lui Dickens pe cînd era copil începe să se ridice peste poveste. O serie de figuri de deținuți, fiecare cu drama sa, se perindă prin fața noastră. Dickens nu-și poate reține indignarea ce răbufnește în cuvinte de aspră condamnare a nedreptății.

Cînd Pickwick nu mai poate suporta priveliștea suferinței din închisoare și hotărăște să se izoleze în camera sa, sufletul său e deja altul și se comportă ca un om sensibil. Bătrînul inocent care se ocupase cu solemnitate de mormoloci și fusese trișat de un impostor începe să dispară odată cu demascarea lui Jingle și devine pe nesimțite un alt om. Experiența lumii la acest om între două vîrste seamănă la început cu aceea a unui copil. El plecase într-o expediție științifică fără să fi avut pregătirea necesară. Capacitatea de a învăța îi aduce salvarea ca om, într-o lume în care bogăția e ținută la loc de cinste, în timp ce sărăcia e disprețuită. Pickwick învață să distingă între adevărurile importante și cele mai puțin importante. Dorința de a cunoaște viața e nelimitată la acest copil mare. Aici trebuie să căutăm marele său farmec.

Naivii pickwickieni capătă consistență pe măsură ce, confruntați cu natura reală a semenilor, ei înțeleg limitele în care pot să acționeze rămînînd totuși fideli trăirii depline a vieții cu toate luminile și umbrele ei. Chiar din prima parte a cărții, unde feluri te întîmplări hazlii rămîn interesante doar pentru că reliefează, prin comedie și farsă, talentele de ageamii ale membrilor clubului Pickwick, viața umană apare ca o succesiune de nenumărate confuzii, greu de ordonat și descifrat. Lumea nu poate fi ușor înțeleasă, oamenii rămîn o enigmă și, în această instabilitate a semnelor, expresie a misterului fundamental care învăluie orice existență, pare normal să accepți spectacolul vieții cu tot ceea ce el îți oferă, să te amuze propriile nenorociri, să manifești curaj și îndrăzneală. Confuzia se risipește, haosul se clarifică, oamenii și evenimentele capătă contur de îndată ce omul înțelege adevărata față a lumii. Dar în

momentul cînd dl. Pickwick gustă fructul din Pomul Cunoașterii, el își pierde inocența și dispare din lumea romanului.

O serie de peripeții izvorăsc în roman dintr-un număr de neînțelegeri amoroase care sînt sau nu rezolvate. Apar pe parcursul cărții încurcături și neînțelegeri, quidproquo-uri, ca elemente de farsă. Tehnica farsei și caricaturii e caracteristică de fapt acestui roman. Dickens avea un simț aparte pentru neobișnuit și amuzant. Prin exagerarea descrierii, vorbirii și acțiunii, el sesizează diverse genuri de excentricități, astfel că cititorul obține o combinație de oameni extraordinari, însă variați, conversația lor e dinamică. În momentele lui bune, Dickens atinge mari înălțimi în ce privește umorul — de exemplu în multe pasaje de monolog sau de dialog, în care cei doi Welleri, tată și fiu, sînt maeștri neîntrecuți. Tocmai această conversație mereu amuzantă care însoțește acțiunea i-a cîștigat o bună parte din faimă.

Dickens înzestrează oamenii și situațiile de repertoriu cu o fantezie plină de veselie, cu o vitalitate ce pare că emană din personaj. Membrii clubului, Winkle, Snodgrass și Tupman, ca de altfel și conducătorul lor, dl. Pickwick, sînt cei care prin peripețiile lor declanșează resorturile acestei lumi de fantezie și umor. Actorul ambulant Jingle, impostorul cu vorbirea stacatto, își susține cu succes partitura comică, originală și colorată, cît timp rămîne în tiparul după care a fost creat. Nu numai că el are o vorbire telegrafică. Imaginile create de el sînt cele care ne atrag atenția și comportarea lui e întrutotul conformă cu imaginația sa comico-grotescă. Și, astfel, în toate cele aproximativ 350 de personaje din universul lui *Pickwick* — o adevărată enciclopedie de personalități engleze din secolul trecut — Dickens insuflă această

bogăție de detaliu neașteptat și creativitate inepuizabilă.

Aproape toate evenimentele sînt narate într-o manieră calmă și chiar solemnă, ceea ce sporește umorul. Acum nu mai sîntem avertizați că urmează ceva comic, ca în *Schițe,* însă imaginația comică aprinde imaginația cititorului și o captivează.

Episodul de la Eatanswill ni-i prezintă pe pickwickieni asistînd la un șir întreg de farse electorale. Dickens ridiculizează pretențiile politicienilor din ambele partide, demască practicile necinstite în obținerea voturilor. Ca ziarist participase la astfel de evenimente și întreaga mascaradă descrisă în acest roman e discret inspirată din realități cunoscute. Una din cele mai amuzante scene ni-l prezintă pe amabilul (dar inocentul) domn Pickwick luînd parte la o adunare electorală. Strigă și el ceea ce aude că strigă mulțimea : „Trăiască în veci Slumkey" și „Jos Fitzkin". Prietenii săi, nedumeriți, îl întreabă cine sînt respectivii domni. Le răspunde că habar n-are și că, în astfel de ocazii, lucrul cel mai bun e să urmezi mulțimea : „Dar gîndește-te că ar fi două tabere, îi atrase dl. Snodgrass luarea aminte. — Urlă cu cei mai tari ! replică dl. Pickwick", după care autorul comentează : „Mai elocvent decît așa n-ar fi putut să grăiască tomuri întregi".

Două creații, Tony Weller și fiul său Sam, îi asigură romanului adevărata statură comică. Aceste personaje exprimă o latură importantă a specificului englez din anumite medii — plăcerea pentru pozne și strengării amestecată cu o filozofie simplă și naturală despre viață. Datorită acestei filozofii ele reușesc să accepte viața așa cum este și să-i rezolve micile sau marile probleme cu un simț deplin al proporțiilor. Pentru fiecare situație ce apare, ei au destule pre-

cedente trăite sau culese din fondul comun al experienței. Mucaliți deplini, cînd sînt împreună asistăm la schimbul cel mai scînteietor de vorbe de duh. Tony vine cu înțelepciunea tradițională, umorul în sens de voioșie și bună dispoziție, care la Fielding era atributul gentilomului de la țară. Sam, lăsat de capul lui să umble „creanga prin tîrguri", de la o vîrstă fragedă, a grefat pe trunchiul patern genul de istețime cerut pentru supraviețuire în noul mediu. În acest produs hibrid, cu o ereditate sănătoasă, se recunosc trăsăturile dobîndite din zona cockney a Londrei. El tratează evenimentele și oamenii după o filozofie personală, în lumina căreia își dă inima și sufletul numai pentru ceea ce merită și își manifestă tot disprețul și chiar cinismul față de nemernici și profitori.

Minunatele aventuri ale grupului se termină într-o încăpere liniștită și confortabilă, toți prietenii rămași credincioși pînă la urmă fiind adunați pentru o ultimă întîlnire sau poate numai pentru un popas, înainte de a-și continua o altă menire în viață. După drumurile pe care le-au bătut împreună și nenumăratele momente rămase memorabile, ei s-au strîns în jurul d-lui Pickwick pentru a face un tur de orizont. Odată cu ei și cititorul privește în urmă și vede cît s-a schimbat soarta membrilor clubului Pickwick în cursul traiectoriei lor prin lume. De la mormolocii studiați la început au ajuns la sufletul omenesc. O asemenea transformare n-ar fi fost posibilă fără implicarea directă în viață de către dl. Pickwick, alături de credinciosul său „Sancho Panza" care era Sam Weller.

Autorul reflectează la urmă la implicațiile poveștii pe care o depănase : „Ne despărțim de prietenul nostru într-unul din acele momente de fericire curată

care, dacă le căutăm, înfrumusețează din cînd în cînd existența noastră vremelnică. *Sînt pe pămînt umbre* (s.n.) întunecoase, dar *lumina* (s.n.) pare prin contrast cu atît mai strălucitoare. Sînt oameni care, asemenea bufnițelor și liliecilor, au ochi mai buni pentru beznă decît pentru lumină ; noi care nu avem astfel de însușiri optice simțim o plăcere mai mare aruncînd o ultimă privire tovarășilor imaginari ai multor ceasuri de singurătate, într-o clipă cînd scînteierea scurtă a soarelui îi scaldă în lumină".

Ca în lumea basmului, eroul inocent nu poate cunoaște pierderea ireparabilă și nu poate întîlni o durere care să nu poată fi stinsă. El poate fi copleșit de stînjeneli ridicole și temporar victimizat de intrigile oamenilor dispuși la mașinații. În cele din urmă însă toți cei asupra cărora se extinde pecetea protecției d-lui Pickwick sînt destinați să recîștige o seninătate veselă, din care vor pleca în noi aventuri nu mai puțin asigurate de un sfîrșit fericit. Dl. Pickwick e „un Cavaler al Veselei Figuri, tot atît de rotofei pe cît este de zvelt Cavalerul Tristei Figuri cervantesc, urmat de un slujitor mai credincios, protectiv, și tot atît de destinat pentru triumf pe cît predecesorul său a fost destinat pentru eșec" (E. Johnson).

Arta comică are în grad superlativ facultatea împărtășită de întreaga artă, viziunea simpatetică. Posedînd această calitate ea poate accepta viața umană cu toate defectele, slăbiciunile, prostiile și viciile ei. Marea artă comică a fost întotdeauna un gen de *encomium moriae,* o laudă a prostiei. În perspectivă comică, toate lucrurile capătă o față nouă. Probabil că niciodată nu sîntem mai aproape de lumea noastră umană decît în operele unui mare scriitor comic, — în *Don Quijote* a lui Cervantes, *Tristram Shandy* a lui Sterne sau în *Documentele postume ale clubului*

Pickwick. Observăm cele mai mici detalii și vedem lumea în toată îngustimea, meschinăria și prostia sa. Dar, trăind în ea, ne simțim descătușați. Acesta e caracterul aparte al catarsisului comic. Lucrurile și evenimentele încep să-și piardă greutatea materială, disprețul se dizolvă în rîs și rîsul e eliberare.

Comedia și umorul sînt elementele majore ale artei romanești a lui Dickens. Deși pe parcursul carierei sale au fost momente cînd a folosit comedia pentru a pune probleme serioase, uneori a scris doar ca să amuze, lăsînd la o parte orice scop serios. Caracteristică pentru Dickens e combinarea observației atente a comportării neobișnuite sau a obiectelor materiale curioase cu o iluminare inocentă a incongruențelor și folosirea limbajului inadecvat sau a neînțelegerii intenționate a scopurilor și motivelor personajelor sale.

Sub voioșia de suprafață a primului roman al lui Dickens se pot percepe totuși unele curente tulburi ce ies uneori la iveală în acele scurte povestiri interpolate de sărăcie și persecuție, răzbunare, nebunie și disperare. Lumea luminoasă și veselă din zonele de suprafață se suprapune peste un întreg imperiu al întunericului și groazei, ținut temporar sub control, însă dîndu-ne sentimentul că aceasta din urmă e condiția permanentă și cealaltă doar una trecătoare a existenței.

O bună parte din ambiguitatea grotescă din *Pickwick* se află în aceste povestiri care au dat exegeților și criticilor atîta bătaie de cap în încercarea de a le găsi un loc în schema de construcție a restului operei. Ele sînt în general melodramatice și par să aibă o slabă legătură cu temele narațiunii principale. Totuși uneori acestea au o semnificație tulburătoare pentru temele de bază ale romanului, oferind o va-

riație semnificativă, ca punct de vedere, a intrigii principale. Ele abordează experiența dintr-un unghi interior, subiectiv, implicat, în contrast cu modul obiectiv, detașat, din restul romanului.

Pentru majoritatea cititorilor din secolul al XIX-lea, *Pickwick* a fost cartea cea mai plăcută din opera lui Dickens. Recenzenții adesea i-au cerut să revină la maniera lui *Pickwick*, în timp ce el dorea ca atenția să fie îndreptată spre romanele de maturitate. Dorința i-a fost îndeplinită în secolul al XX-lea. O tendință de a trece cu vederea *Documentele postume ale clubului Pickwick* face parte dintr-o reevaluare generală în perioada recentă, în direcția accentuării, la Dickens, a marelui artist simbolist, a pătrunderii sale dureroase în confuzia lumii, în dauna artistului comic și umorist care e la fel de mare. O reevaluare a lui Dickens, dacă e să aibă o bază fermă, trebuie să includă atît umorul său plin de vitalitate cît și arta poetică și simbolică a romanelor de maturitate, din care se degajă semnificații majore ale existenței umane.

Prin paginile cele mai bune, *Pickwick* e o carte plină de veselie, de plăcerea unui tînăr scriitor de a descrie prostia omenească dar ea abundă nu mai puțin, în pagini de încredere în bunătatea omenească, în lupta „eroicomică" dintre bine și rău. Dickens chiar reușește a depăși amintirile mai sumbre ale copilăriei sale nefericite și neglijența părintească, din cauza căreia a trebuit să lupte împotriva atîtor obstacole cu un minimum de instrucție : „Mi-am dat osteneală pînă să-l cresc. L-am lăsat să se tăvălească pe străzi, de mic, dom'le, ca să știe să se descurce singur ; asta e singura cale să-l faci pe un flăcău isteț", îi spune tatăl lui Sam Weller domnului Pickwick, cu o fină

aluzie la însăşi condiţia lui Dickens din perioada mai grea a copilăriei.

COPILĂRIA FRUSTRATĂ : *OLIVER TWIST* ŞI *NICHOLAS NICKLEBY*

După triumful spectaculos al primului său roman, Dickens a renunţat prompt la viaţa de reporter, asumîndu-şi redacţia revistei nou înfiinţate *Bentley's Miscellany*. Perspectiva de a fi redactorul şef al acestei reviste l-a determinat să-şi dea demisia de la *Morning Chronicle*. Cînd fostul său director l-a acuzat că nu şi-a îndeplinit obligaţiile contractuale, Dickens i-a scris că şi-a făcut mai mult decît datoria cînd a fost trimis unde era mai greu, străduindu-se totdeauna să facă imposibilul în interesul ziarului. Deşi fostul său şef şi-a exprimat regretul cerîndu-şi scuze, Dickens n-a vrut să retracteze nici o silabă din ceea ce scrisese. Mai tîrziu, avea să-şi aducă aminte cu mai multă afecţiune de anii cînd a lucrat ca reporter : „Am intrat în galeria de la Camera Comunelor cînd eram băiat sub 18 ani şi am părăsit-o — nu-mi vine să cred adevărul inexorabil — cu aproape 30 de ani în urmă. Mi-am făcut meseria de reporter în împrejurări despre care mulţi din... succesorii mei moderni nu pot să-şi formeze o părere adecvată. Adesea am transcris pentru tipar direct de la stenogramele mele discursuri publice importante, în care se cerea cea mai strictă acurateţe... scriind pe palma mîinii, la lumina unei lanterne obscure într-o diligenţă trasă de patru cai ce galopau prin ţinuturi întinse şi pustii la o viteză pe atunci surprinzătoare de 15 mile pe oră“ — va spune Dickens la un dineu dat în 1865 pentru Fondul presei.

O împrejurare aparte, una de destin, se cuvine a fi amintită aici. În 1836, Dickens a făcut cunoștință cu John Forster, care i-a fost prezentat de Harrison Ainsworth, romancierul, a cărui prietenie și-o cîștigase deja. John Forster avea vîrsta lui Dickens, dar sobrietatea și solemnitatea sa contrastau cu efervescența tinerească a lui Dickens. Era volubil, plin de idei, încăpățînat, autoritar și certăreț, dar sincer și profund interesat de literatură și credincios prietenilor. Neobosit în a-i servi pe autorii pe care-i admira și om de gust, a ajuns să fie prețuit de aceștia, printre care se numărau Tennyson și Carlyle. Forster era de meserie avocat, însă curînd și-a croit drum în cercurile ziaristice și literare. În momentul întîlnirii, el scrisese favorabil despre *Schițe* și *Pickwick,* însă nu tot atît de favorabil despre comedia bufă *Cochetele satului,* cu ocazia reprezentării acesteia pe scenă, comedie citabilă alături de alta : *Gentlemanul ciudat.* Deși diferiți în multe privințe, cei doi scriitori s-au simțit foarte aproape unul de altul. Prietenia lor a supraviețuit vicisitudinilor și a durat pînă la moartea lui Dickens, 34 de ani mai tîrziu. Forster a scris apoi prima biografie a marelui său prieten.

Primul număr din *Bentley's Miscellany* a fost un adevărat succes. Revista conținea povestiri și articole scrise cu vervă și uneori schițe biografice și melodramatice, ceva poezii, glume și uneori cîte o farsă dramatică. Printre autori se numărau, în afară de Dickens, James Fenimore Cooper și Thomas Love Peackock. Aici a început să apară *Oliver Twist,* romanul pe care Dickens l-a scris cînd de-abia ajunsese la jumătatea lui *Pickwick.* Și acest al doilea roman și-a cîștigat rapid popularitatea. La 6 ianuarie 1837, Catherine Dickens a dat naștere unui băiat, căruia îi

puse numele tatălui. Era primul din cei zece copii ai lor (din care unul, fetița Dora, a murit la un an). La scurt timp după aceasta, familia Dickens își semnală prosperitatea închiriind o casă confortabilă în Doughty Street. Soarta părea să-i zîmbească.

Curînd însă umbra se lăsă iarăși peste fericirea ei cînd, în mai, la numai cîteva săptămîni de fericire în locuința nouă, Dickens a suferit întîia și poate cea mai mare pierdere. Mary Hogarth muri pe neașteptate, moartea ei cutremurînd întreaga familie și lăsînd în sufletul lui Dickens o cicatrice asemănătoare cu cea cauzată de dragostea sa tinerească neîmplinită pentru Maria Beadnell. Mary îi stimulase în imaginația sa o viziune a femeii ideale. Dacă lumina ei strălucise doar pentru scurt timp asupra lui, amintirea ei nu i s-a șters niciodată din minte și nici din inimă dragostea pentru ea.

Durerea pricinuită de pierderea Maryei e resimțită și proiectată mereu în cărțile sale, în moartea micuței Nell *(Magazinul de antichități)*, în boala fatală a Rosei Maylie *(Oliver Twist)* și în moartea Dorei *(David Copperfield)*. Dacă i-ar fi fost soție sau logodnică, moartea nu i-ar fi putut da o lovitură mai mare. Totuși, la stingerea ei Dickens era un om proaspăt căsătorit și în inima sa nu fusese nici un gînd de dragoste ascunsă. Una din marile întrebări, pe care viața lui Dickens o pune biografilor este desigur relația de căsătorie, pe care scriitorul o tratează convențional în romanele sale și fără prea multă căldură sau convingere ; toată pasiunea și patosul și sentimentul real de iubire se întîlnesc în relațiile prohibite.

Oliver Twist era strigătul său de mînie împotriva sistemului azilurilor pentru săraci („case de muncă"), contra cruzimilor și nedreptăților, a corupției cu care

sînt confruntați copiii neajutorați. „Cartea în sine, învățîndu-l să-și cunoască limitele, l-a făcut mai conștient de ceea ce lumea s-ar aștepta de la el și aceasta niciodată nu l-a părăsit", notează Forster. Chiar în *Pickwick*, o carte infinit mai luminoasă, pătrunsese și latura mai întunecată a vieții — închisoarea pentru datornici, din care însuși jovialul Pickwick nu mai iese același om, moartea deținutului din Chancery, declinul patetic al lui Jingle. Toate acestea îi dădeau cititorului sentimentul că există rele împotriva cărora trebuie să lupte. Tocmai această admirabilă îmbinare dintre rîs și lacrimi l-a făcut pe Dickens renumit ca unul dintre cei mai mari romancieri reformatori. Poate, așa cum spun unii critici, Dickens n-a determinat prin scrierile sale reforme sociale imediate, însă ceea ce a sădit în inimile oamenilor a dat rod mai tîrziu.

Prin *Oliver Twist*, Dickens le-a arătat cititorilor că el nu era numai un scriitor comic, ci și unul cu adevărat preocupat de latura întunecată a vieții. E primul său roman social. Aici el vestejește acea instituție înfiorătoare, Casa de muncă, temă tratată și în ultimul său roman terminat, *Prietenul nostru comun*. *Oliver Twist* e povestea unui băiat orfan dezmoștenit, închis într-un azil — virtuală închisoare — de unde iese pentru ca, după o serie de peripeții, să ajungă la Londra și să cadă în mîinile unei bande de hoți. Dickens a părăsit definitiv lumea lui *Pickwick* și n-a mai încercat decît prin niște scurte episoade, publicate în *Master Humphrey's Clock (Orologiul meșterului Humphrey)* și în care apăreau domnul Pickwick și Sam Weller, să repete succesul său în această manieră.

Desigur, romanul trebuie înțeles ca o fantezie despre bine și rău. Aventurile lui Oliver, un copil fără

părinți cunoscuți, se termină fericit datorită bunului și amabilului domn Brownlow, dar dacă n-ar fi existat oameni generoși, el ar fi fost o victimă sigură a hoților și pungașilor de genul lui Fagin sau Bill Sikes, sau poate, și mai rău, a fratelui său, pe jumătate vitreg, Monks — toți aceștia fiind tipuri ale răului. Aceste personaje sînt feroce, dar ferocitatea lor nu întrece cruzimea și sadismul acelui simbol al sistemului azilurilor, Bumble, intendentul parohiei, care și-a ieșit din minți cînd Oliver îi ceruse mai multă hrană. Bumble sintetizează esența însăși a instituției pe care o reprezenta și simțim că Dickens și-a concentrat toată amărăciunea și măiestria în zugrăvirea acestui personaj.

Cu *Oliver Twist* sîntem la primul roman din literatura engleză în care adevăratul miez al dezbaterii e un copil. În centrul majorității romanelor dickensiene se află, dealtfel, copilul sau adolescentul. Fie că suferă sau nu din cauza modului cum e organizată societatea, sufletul de copil, văzut din perspectivă romantică, va fi opus de Dickens lipsei de sensibilitate și căldură umană în lumea înconjurătoare. „Într-o lume dedicată tot mai mult valorilor utilitare și mașinii, notează Coveney, copilul putea să devină simbolul Imaginației și Sensibilității, un simbol al Naturii, contrastat cu forțele dezlănțuite dintr-o societate ce denatura în mod activ umanitatea. Prin copil se puteau exprima conștiința artistului despre Inocența umană, opusă presiunilor cumulative ale Existenței sociale“ [6]. Într-o epocă în care statutul copilului nu era privilegiat, cum avea să fie mai tîrziu (sau cum e în visele poeților ce cîntă inocența), copilul răscumpăra prin suferință servitutea de a nu fi adult. Copilăria (ca și adolescența) e tocmai vîrsta răsturnărilor profunde, a enigmelor, a tainelor ne-

mărturisite, obsedante. Prin situația sa subalternă, copilul îi reprezenta însă pe toți oprimații.

Viziunea maniheistă a lui Dickens e cea a vîrstei fragede. Scriitorul excelează în scenele copilăriei, unde lumea este sau paradis sau coșmar. El zugrăvește personajele cu candoarea și exagerarea unui copil, într-un cadru unde totul e posibil. A accepta viziunea sa înseamnă a adopta viziunea unui copil îmbogățită de experiența omului adult.

Pentru Dickens, ca și pentru Mark Twain, copilul a devenit un simbol de cea mai înaltă semnificație pentru investigarea subiectivă a eului și o expresie a protestului romantic împotriva societății. Scriitorul își asumă rolul de „biograf", însă un biograf care se implică în soarta eroului său : ..trebuie noi înșine să participăm pentru a simți adevărul lucrului, și nu doar să-l evaluăm din afară". El e conștient că metoda sa, care presupune o continuă alternare a „crîncenelor melodrame" cu scenele tragice și comice, ar putea să provoace reacții negative din partea cititorilor. Își apără însă metoda chiar în cuprinsul cărții afirmînd că asemenea contraste, deși în aparență absurde, nu sînt atît de nefirești pe cît ne apar la început : „Schimbările în viața adevărată nu vin oare tot atît de neașteptate ? Nu se trece tot atît de repede de la petreceri la patul de moarte, de la hainele de sărbătoare la cele de doliu ? Numai că aici sîntem noi înșine actori, în loc de privitori pasivi, ceea ce-i o mare deosebire..."

Oliver Twist deschide și seria melodramelor lui Dickens, dar, așa cum își definește chiar el metoda, planurile alternează sau se întrepătrund, comicul sau grotescul servind pentru diminuarea tensiunii, în fond, pentru a sugera însăși complexitatea vieții, poate absurditatea stării de lucruri. Viziunea tragică

e întotdeauna compensată printr-un gen de umor și astfel se păstrează în permanență un anumit echilibru. Impresia ce se creează, uneori chiar de la o frază la alta, e aceea a unei fine sau cel puțin intenționate modulații.

Schimbîndu-și tonul în acest roman, Dickens urmărea să dezumfle iluzia de grandoare în care se complăcea lumea josnică a celor de teapa lui Bumble, să-i demaște cruzimea și lăcomia din dosul mascaradei de caritate și să risipească iluziile romantice în ce privește lumea murdară a crimei. Stilul eroicomic al lui *Jonathan Wild* de Fielding e paralela cea mai apropiată ce se poate stabili. Viziunea ironică rămîne dominantă și adecvată pentru tema cărții, pe cînd cea compasională tinde să se deterioreze într-o concepție sentimentală a vieții [7].

Lumea lui *Oliver Twist* este una de „durere și necazuri". Mamei sale i s-a vorbit, înainte de moarte, de „nădejde și sprijin", dar „ea fusese lipsită prea mult de ele". Oliver a venit pe lume cu prețul vieții mamei, într-un azil pentru săraci, și, „înfășurat în pătura care-i slujise de strai, putea fi luat drept viță de domn sau prunc sărman. Și nimeni, nici cel mai ager străin, n-ar fi putut spune din ce neam se trage". Aruncat în lume cu stigmatul dublu al ilegitimității și al stării de orfan, el era destinat să devină o victimă a oamenilor lipsiți de scrupule și de sentimente. Dar Dickens sugerează mereu o paralelă între soarta lui Oliver și cea a săracilor care, la fel, suferă din cauza modului cum e organizată societatea și a principiilor care o guvernează.

Fundalul are o funcție simbolică. Viziunea maniheistă din acest roman e susținută și de atmosfera creată de autor prin descrierile decorului și prin atributele conferite spațiului închis și deschis. Avem așa-

dar, pe de o parte un joc de lumini și umbre în armonie cu faptele descrise — decorul e sumbru cînd se urmărește sugerarea întunecimii sufletești sau a intențiilor criminale din partea forțelor răului și luminos cînd soarta îi zîmbește protagonistului, iar, pe de altă parte, contrastul dintre siguranța oferită de spațiul închis și primejdiile ce-l pîndesc pe Oliver afară, mai ales dacă domnește și întunericul nopții. Oliver e în siguranță atît timp cît se află în casa d-lui Brownlow ; dar e destul ca el să facă un drum pînă la anticar pentru ca să fie din nou înhățat de oamenii lui Fagin, stăpîni pe strada întunecoasă.

Fagin nu reușește să-l corupă pe Oliver, cu toate eforturile sale. Își mărturisește neputința : „Am văzut că nu-i lucru ușor să-l dau pe brazdă, urmă bătrînul. Nu se poartă cum se poartă ceilalți copii cînd ajung în situația lui. — Așa, naiba să-l ia ! murmură omul, căci altfel de mult era hoț ! — N-aveam nici o putere asupra lui și nu izbuteam să-l stric, vorbi mai departe bătrînul, pîndind îngrijorat chipul tovarășului său. Nu săvîrșise nici o ticăloșie și n-aveam cu ce-l ține în puterea mea, așa cum facem noi întotdeauna la început, căci altfel e numai muncă zădarnică. Ce puteam face ? Să-l trimit pe stradă cu Șmecherul și Charley ? Ne-a fost de-ajuns ce-am pățit prima oară, dragă. Am tremurat atunci pentru noi toți". Totuși Fagin a făcut tot ce i-a stat în putință să-l prindă pe micuțul Oliver în mrejele sale, turnîndu-i picătură cu picătură în suflet otrava ce, nădăjduia el, avea să i-l întunece și să-l schimbe pe vecie. Credința lui Dickens, cel puțin la acea dată, era că adevărata virtute nu e coruptibilă sub presiunea răului, că pusă la încercare ea trebuie să se dovedească biruitoare. Răsplata vine odată cu salvarea celui virtuos. Și Oliver își primește răsplata,

din partea autorului care creează un număr de coincidențe (greu de acceptat în planul unui roman care se vrea realist). Așa se întîmplă în basme — expresie a credinței milenare optimiste a popoarelor. Totuși, convins că Oliver nu-și merita soarta nefericită, că este o victimă, cititorul se identifică cu el în suficientă măsură pentru a accepta intervenția unei justiții imanente. Consecvent ideii că fiecare își primește răsplata după propriile merite, Dickens ni-l arată pe Fagin în celulă, condamnat la moarte. Sikes, ucigașul prostituatei Nancy, sfîrșește spînzurat, Bumble și consoarta lui intră în azilul pe care l-au administrat.

Constatăm o ezitare aparte în raportul dintre Dickens-autorul și Dickens-omul. Avem cazuri cînd personajele dramatice bine proiectate se transformă în voci care mărturisesc emoțiile scriitorului. Am văzut cum povestirile interpolate din *Pickwick* se confruntă cu anumite experiențe întunecate care completează doar pentru a contrazice povestea propriu-zisă a lui *Pickwick*, o poveste picarescă lipsită în cea mai mare parte de sentimentul răului. Fagin și Sikes din *Oliver Twist* sînt sceleraţi de mucava, scoși din romanțuri, și, deodată, spre sfîrșit, ei încep să proiecteze o teamă și o anxietate foarte necaracteristice, cu o emoție atît de intensă încît să reducă sensibil distanța naratorului față de criminali.

Deși scris aproape simultan cu *Documentele postume ale clubului Pickwick*, *Oliver Twist* e un roman de o factură cu totul deosebită prin temă, tonalitate și structură. În *Pickwick*, situațiile comice se țineau în lanț. În *Oliver Twist* intervine soarta oarbă, moira, destinul antic care-și alege victimele îndeosebi printre cei nevinovați. Această „dramă seculară a salvării", cum a numit Steven Marcus poves-

tea lui *Oliver Twist*, cu un ritm alert și o intrigă concepută cu economie, examinează consecințele confruntării dintre bine și rău. Ca atare, în ciuda fundalului realist și a impresiei generale că ni se înfățișează veridic viața hoților, cartea examinează consecințele morale ale faptelor umane prin prezentarea antitetică și în bună măsură alegorică a celor două ipostaze, cu minimum de transfer de la una la alta. Existența lor e distinctă și permanentă, credea Dickens la data scrierii romanului. Dacă reprezentanții răului își păstrează consecvent atributele și nu se transformă în oameni buni, nici cei virtuoși nu sînt mai prejos, chiar atunci cînd răul din jur e destul de persistent ca să-i contamineze. Mizeria, împrejurările nefaste nu trebuie să devină o scuză pentru cei pervertiți moral, căci fiecare e pe deplin răspunzător de faptele sale.

Oliver se află de o parte, iar Monks, fratele său, de cealaltă parte a legii și a moralității. Se pare că Dickens voia să demonstreze că ereditatea, calitățile înnăscute, lasă o amprentă definitivă pe comportamentul individual. În timp ce Oliver își păstrează puritatea în ciuda contactului nemijlocit și îndelungat cu medii nocive, Monks se dovedește irecuperabil pînă la sfîrșit. Dintr-o astfel de schematizare rezultă și principala slăbiciune a romanului, ca și a caracterizării lui Oliver.

La terminarea romanului *Oliver Twist* și pe cînd apărea *Nicholas Nickleby* (1838—1839), Dickens avea deschise nu numai ușile cercurilor literare și artistice londoneze dar și acelea ale lumii mondene. Fostul reporter-stenograf slab instruit, care își completase cunoștințele la Muzeul Britanic, întîlnea acum oameni cu studii la școli alese și universități, posesori de conace cu biblioteci și galerii de artă, oameni ce

călătoriseră în Franța și Italia și vorbeau limbile acestor țări. Nu s-a intimidat însă și nici nu și-a putut ascunde resentimentele față de insolența celor suspuși. Pe de altă parte, scriitorul era încîntat de noua sa importanță.

În 1838 Dickens a fost ales membru al clubului „Athenaeum", o instituție culturală menită a fi loc de întîlnire a personalităților de seamă din Anglia. Printre cei prezenți cu ocazia alegerii se afla și Charles Darwin. Thackeray a trebuit să aștepte pînă la 40 de ani ca să i se permită intrarea în această societate, iar Browning pînă la 56. Ambii aveau deja o operă vastă cunoscută și larg apreciată, în timp ce Dickens publicase doar două cărți și altele două îi apăreau în foileton. Într-o carieră scurtă de doi ani și la vîrsta de 26 de ani, el dobîndise nu numai cea mai largă popularitate și accesul în cele mai renumite saloane, ci devenise și una din personalitățile cele mai jinduite. Prin 1839, casa din Doughty Street a devenit neîncăpătoare, după ce Catherine mai născuse două fetițe, Mary (Mamie) și Katey, așa că familia s-a mutat la luxoasa Devonshire Terrace, care era aproape un mic palat, dispunînd de o grădină împrejmuită cu zid. În această locuință și-a aranjat Dickens o bibliotecă impunătoare cu opere valoroase din domenii variate. Dar mai importantă decît biblioteca era masa de lîngă ferestrele grădinii, unde Quilp și Dick Swiveller, Barnaby și corbul său Grip, Pecksniff, Sarah Gamp, Scrooge, Micawber, Peggotty au căpătat viață din pana lui, din imaginația cu care trăia într-o misterioasă lume interioară.

Curînd izbucniră neînțelegerile cu Bentley, atît pe motive de politică editorială cît și pe chestiuni financiare, conflictul soldîndu-se cu ruperea relațiilor și cu renunțarea lui Dickens la conducerea re-

dacțională a revistei. Deși din punct de vedere juridic dreptatea a fost de partea lui Bentley, după o luptă de trei ani Dickens a ieșit victorios și cu o hotărîre fermă de a nu ceda vreodată unui adversar. Această hotărîre inflexibilă l-a caracterizat în toate conflictele ce le-a mai avut după aceea. Chiar și cînd era în repaos, figura sa avea în ea ceva sfidător.

Nicholas Nickleby e o poveste romantică avînd un erou tînăr și impulsiv, animat de un spirit cavaleresc. Pentru acest roman agreabil, care datorează atît de mult lui *Tom Jones* de Fielding și lui *Humphrey Clinker* de Smollett, Dickens avea ca obiectiv social nordul Angliei. Fusese obsedat din copilărie de povestea pe care a auzit-o despre răufamatele școli particulare din Yorkshire, un gen de școli-pension ieftine, create în întregime pentru profit, unde băieții nedoriți, de obicei ilegitimi, erau dați în grija directorilor-proprietari ai acestor școli și duceau o viață de mizerie și de tortură fizică și sufletească. Pentru a se convinge de realitate, Dickens le-a vizitat personal și le-a sintetizat oroarea în expresia „Dotheboys Hall" („Casa de înfrînt băieții"). La o astfel de școală, eroul cărții, Nicholas, devine pedagog și stă acolo pînă ce brutalitățile la care a fost martor îl determină să-l atace pe directorul-învățător Squeers și ca urmare să fie nevoit să plece, salvîndu-l totodată și pe Smike, principala victimă a tiranului. Scriitorul afirmă că școala pe care o prezenta astfel e doar o imagine palidă a unei realități cunoscută de el. Consternarea publicului la citirea acestui roman a dus la închiderea școlilor particulare din Yorkshire. Dickens dăduse încă o lovitură cu pana sa.

Numit cel mai „nedisciplinat" dintre romanele sale, cu o intrigă deficitară, *Nicholas Nickleby* are

o vitalitate caracteristic dickensiană. Autorul de 26 de ani a dedicat romanul prietenului său William C. Macready, un eminent actor clasic al vremii. Teatralismul și asumarea de roluri sînt sufletul acestui roman. În centrul lui se află cinci persoane care creează un gen de familie lărgită — Nicholas, frumoasa lui soră Kate, mama lor, doamna Nickleby, bunul lor prieten Newman Noggs și nefericitul olog Smike. În jurul lor se agită însă o întreagă, diabolică menajerie de excentrici, fiecare cu roluri cît se poate de înșelătoare.

Intriga romanului e motivată de avariția lui Ralph Nickleby, care-l trimite pe nepotul său Nicholas într-o serie de aventuri, mai întîi în comitatul Yorkshire, la școala particulară a lui Squeers ; de aici Nicholas se întoarce la Londra, unde dă lecții particulare în familia Kenwigs ; pleacă la Portsmouth ca să întîlnească trupa Crummles ; revine la Londra pentru a-și apăra sora de Sir Mulberry Hawk și Lord Frederick Verisopht și în cele din urmă ca să lucreze la firma fraților Cheeryble. Avem de-a face, așadar, cu o variantă sentimentală a formei picarești practicată mai înainte de Smollett. Londra e din nou axa spațială a acestei lumi dinamice, punctul de plecare și de sosire. Imaginea ei va fi reluată mereu, sub unghiuri diverse, în alte romane.

Copilul Oliver ceruse doar o porție mai bună de mîncare, ceea ce l-a înfuriat pe Bumble. Nicholas se ia la trîntă cu urîții lumii, nu suportă cruzimea fizică sau morală și sare „cu îndrăzneala și bunăvoința oricărui cavaler ce-și pregătește lancea de luptă, pentru a îndrepta răul adus altuia". Fără răceala caracteristică și egoismul măreț al gentlemanului, cu spirit distins, Nicholas nu are nici lașitatea acestuia, și se avîntă cu înflăcărare ca să-l apere pe

Smike, înfruntîndu-l pe Squeers și pe sora Kate, cînd virtutea acesteia e pusă în pericol de ticăloșiile lui Sir Mulberry Hawk. Un lung șir de jigniri se cereau a fi răzbunate.

În fiecare din scene Nicholas se comportă ca un erou ce își asumă răspunderea pentru soarta familiei, devenită mai mare, odată cu scăparea lui Smike din mîinile lui Squeers. Fiind un tînăr cu „capul plin de idei, dar cu buzunarele goale", cum îl caracterizează unchiul său Ralph, Nicholas trebuie să lucreze, pentru a-și cîștiga existența, ca profesor, actor, autor de piese și în cele din urmă funcționar ; el se mișcă în medii diverse, întotdeauna cu impetuozitate și curaj. Deși majoritatea întîmplărilor din carte se desfășoară în prezența sa, reflectorul pare să fie îndreptat mai degrabă spre cei din jur, cel mai adesea individualități bine creionate, cu un repertoriu comic sau dramatic mai variate (Squeers cu soția și fiica lui, Newman Noggs, soții Mantalini, Crummles etc.). Valoarea sa și probabil sensul prezenței sale rezidă în aceea că prin acțiunile întreprinse declanșează forțele răului și le coalizează pe cele ale binelui. Nicholas ne lasă impresia unui băiat cuminte și generos, care visează la o bătrînețe liniștită, după multele încercări ale vieții, terminate cu bine atît pentru el cît și pentru cei dragi. Numai că fericirea cucerită de unele din personajele cărții apare ca o răsplată acordată de autor la sfîrșit cîtorva perechi de îndrăgostiți, așa cum se întîmplă în comediile de moravuri și în melodramele ieftine. Nicholas se căsătorește cu Madeleine Bray, Kate cu Frank Cheeryble, Linkinwater cu miss La Creevy.

Dickens a înregistrat cu o exactitate remarcabilă mecanismul minții copilului, tendința sa de a vizualiza, sensibilitatea față de un anumit gen de impre-

sie. În vremea sa era mult mai rară o atitudine simpatetică față de copii și bineînțeles că bătaia, în care Dickens a văzut un element sexual sadic, era la ordinea zilei în familie și în școală. Cruzimea exercitată asupra spiritului îl înfuria pe Dickens tot așa de mult ca și cea fizică.

În afară de universități și marile școli publice, toate genurile de învățămînt ce existau atunci în Anglia au fost criticate sever de Dickens. Academia doctorului Blimber din *Dombey și fiul,* unde băieții sînt saturați pînă la refuz cu greacă și școlile de caritate ale perioadei ce au produs specimene ca Noah Claypole *(Oliver Twist)* și Uriah Heep *(David Copperfield),* școlile denumite Salem House în *David Copperfield* și Dotheboys Hall în *Nicholas Nickleby.*

Scenele de la Dotheboys Hall din care romanul își derivă o parte din acțiune sînt fără îndoială extrem de reușite. Deși reprezintă doar o zecime din narațiune, ele sînt zugrăvite în culori în care se amestecă într-un mod de neuitat cele mai dureroase suferințe cu o comedie caustică și tăioasă. Dar absurditatea familiei Squeers e mai mult decît un simplu antidot comic în revelațiile cruzimii. Ambele aspecte fuzionează într-o unitate de efect esențial pentru scopul lui Dickens : prezentarea satirică a ignoranței lui Squeers dezumflă pretențiile sale de educator tot atît de categoric cum zugrăvirea brutalității sale îi distruge toate pretențiile de a fi omul potrivit să aibă în grija sa copii.

Fertilitatea invenției și ritmul susținut cu care episoadele decurg din pana lui Dickens sînt un triumf al creației pline de veselie. Autorul distinge între teatralismul actorilor și cel al personajelor cu un rol serios în viață. Personajele lumii teatrale sînt fundamental historionice, spre deosebire de ceilalți.

Sentimentele d-lui Crummles și ale domnișoarei Snevellici sînt pătrunse de convențiile scenei ; ei văd realitatea prin prisma melodramei sentimentale. Dar deși Kate, Nicholas și Ralph vorbesc idiomul artificial al scenei, resorturile comportării lor nu sînt false față de realitate. Kate și Nicholas pot fi insuficient de bine creionați ca personaje (Ralph e mai subtil conceput) nu pentru că violează credibilitatea, ci pentru că rareori trec dincolo de ceea ce e previzibil. Ei nu întruchipează relații subtile în comportarea umană, nu prezintă nici o surpriză a psihologiei. Ca în orice melodramă bună, ei nu sînt nereali, ci numai o versiune exagerată a realității elementare.

Dickens a ridicat la culme, în acest roman, măiestria dialogului, vădind o rară putere de a face din personaje existențe reale nu prin descriere, ci lăsîndu-le să se descrie singure; sub acest unghi, d-na Nickleby e o figură de neuitat. Extrem de reușită e arta dickensiană de a înfățișa grupuri de personaje secundare, contraste caracterologice și de atitudine, tablouri de epocă etc. *Nicholas Nickleby* e fără îndoială primul său tablou general, ca să spunem așa, al personajului și moravurilor epocii, tablou ce va deveni scopul mai mult sau mai puțin evident al tuturor cărților sale.

Vitalitatea lumii din acest roman ne apropie adevărul freudian că gîndul nu e decît o tactică defensivă, o restrîngere a acțiunii, un instrument al eului interesat să țină lumea la distanță. Prin interpunerea procesului gîndirii, zicea Freud, se asigură amînarea descărcării motorii. Întrucît gîndul oprește acțiunea, el constituie o cauză a detașării și chiar a alienării. Unele romane, ca *Nicholas Nickleby*, sînt un vehicul pentru descărcarea motorie ; drama sa e un mod de a

gesticula, mimetic, într-un sens fizic, ca și drama greacă, înțeleasă ca o activitate stilizată încorporînd dansul.

În ultima parte a romanului *Nicholas Nickleby*, Dickens a făcut încercarea să scrie ceva mai „artistic". Totuși — consideră Sylvère Monod — principalul său scop, aici, era mai degrabă sentimental decît artistic. El a dorit înainte de toate să fie pe placul cititorilor săi și să fie iubit de ei. Dickens era foarte dispus să se mulțumească a fi un vrăjitor inimitabil, chiar dacă sub aspectul măiestriei tehnice el încă nu era un mare romancier.

MĂȘTI ALE GROTESCULUI : *MAGAZINUL DE ANTICHITĂȚI*

În acești ani personalitatea sa intra în plină maturitate, dovedind o înflorire spectaculoasă. Devenise autorul ce-și punea toată puterea, spiritul și pasiunea în cuvîntul tipărit. Înfățișarea sa era impunătoare, după cum arată portretul realizat de Maclise în 1839 : Dickens șade la masă cu o mînă sprijinită de manuscris. Îmbrăcămintea sa, deși nu luxoasă, sugerează prosperitate și gust. Fața îi e întoarsă spre fereastră, ca și cînd ar fi așteptat o inspirație de la lumină ; o față delicată, aproape feminină ; ochii mari, strălucind de inteligență, gura senzuală, fermecătoare, încă neascunsă de barbă ; părul lung cădea liber peste tîmplă. Cineva care l-a cunoscut atunci avea să spună : „Părea să ardă de curiozitate și era plin de viață cum n-am mai văzut la un muritor de rînd". Altul a observat că doar un simplu ecou al vocii sale minunate cuprindea în sine o veritabilă magie a persuasiunii. Dar nici o descriere verbală

nu poate fi atît de convingătoare ca cea realizată de Maclise.

Resimțind nevoia de a avea un periodic prin care să țină o legătură mai strînsă cu publicul, Dickens a înființat săptămînalul *Master Humphrey's Clock* (1840—1841) unde a publicat o serie de istorioare, legate între ele prin figura unui bătrîn invalid. Unele erau scurte povestiri sau episoade, în care reapăreau dl. Pickwick și cei doi Welleri, tatăl și fiul. Între ele au apărut însă și două romane sub formă serială : *Magazinul de antichități* (1840) și *Barnaby Rudge* (1841). Primul era un roman panoramic, înfățișînd personaje ca Dick Swiveller și „Marchiza" lui, Codlin și Short — doi clovni — doamna Jarley, regina figurilor de ceară, și cel mai vital dintre toți, Quilp, un pitic oribil, însă cu un farmec hipnotic. Primii cititori i-au ignorat însă pe toți aceștia în favoarea eroinei cărții, Mica Nell, fetița ale cărei peripeții în compania bunicului se termină prin moarte. După gusturile moderne Nell este o figură sentimentală, nereală, dar Dickens a pus în ea o parte din durerea ce o acumulase în suflet de la moartea Maryei Hogarth. Publicul lui Dickens de ambele părți ale Atlanticului a plîns cu el și faima i-a fost cimentată prin lacrimi.

După cîteva explicații privind împrejurările în care romanul a fost publicat în săptămînalul *Master Humphrey's Clock*, într-o prefață din 1848 la *Magazinul de antichități* Dickens împărtășea cititorilor concepția de bază pe care a avut-o, anume ca „figura singuratică a fetiței să fie înconjurată de compania unor făpturi grotești și insolite, dar nu imposibile", și să strîngă în jurul ei „parteneri tot atît de ciudați și ostili ca și obiectele sumbre din jurul patului ei cînd sfîrșitul vieții sale se sugerează întîia oară".

Acest interes a lui Dickens pentru arhetipul frumusețe-animal, pentru copilul-fetiță înconjurat de monștri, unii din ei amabili precum Kit, alții sinistri precum Quilp, a supraviețuit multă vreme în mitologia sa. Mica Nell va coborî în această lume grotescă pentru a se alătura apoi, prin moarte, îngerilor. Urmașa ei, Mica Dorrit, va răzbi pînă la sfîrșit și va fi unul din simbolurile salvării în această lume prăbușită. Dacă asemenea fete pure și inocente nu pot fi acceptate ca personaje realiste, cum nici nu sînt, ele întruchipează însă mereu inocența primejduită.

În *Magazinul de antichități* avem două figuri care, în aceeași viziune maniheistă, se confruntă și care literalmente întruchipează două valori diferite, unul ordinea Binelui (Kit Nubbles) și celălalt ordinea Răului (Quilp). Nu-i întîmplător că naratorul nocturn, solitar, care începe povestirea pe străzile întunecate ale Londrei, pleacă de la Quilp. Toată drama viitoare se explică mai puțin printr-un plan preconceput al autorului decît printr-un gen de viziune globală, din care intriga se degajă treptat, în funcție fie de nevoi, fie de împrejurări. Sesizăm însă aici tema esențială a lui Dickens, aceea care nu încetează să revină sub toate formele : inocența persecutată și nefericită. Nimic nu poate justifica această situație scandaloasă și trebuie puse în mișcare literalmente cerul și pămîntul pentru a-i pune capăt, grație personajelor care au uneori toată infailibilitatea lui Dumnezeu însuși.

Nu o unitate de formă, ci mai degrabă una de culoare, de sentimente și de atmosferă e caracteristică acestui roman. Imaginile grotești se înlănțuie prin surprinderea în personaje ca și în lucruri a formelor bizare, torsionate și uneori diabolice, terifiante. Quilp ar putea fi un gargui, Sally Brass o

figură cioplită din lemn a cărei inflexibilitate înspăimîntă. Sampson Brass, fratele ei, un ins grotesc nu mai puțin inuman. Întreaga atmosferă în care se mișcă aceste creaturi, ce parcă descind dintr-un „magazin de antichități", e impregnată de o extraordinară energie, de ironie și rîs. Concepția unitară în crearea acestor figuri și a mediului fantastic pe care îl habitează l-a îndemnat pe Allan Edgar Poe să apere metoda lui Dickens, spunînd că „acolo unde părțile componente sînt într-o proporție corectă, nu există caricatură". El le consideră creații, adică niște combinații de caracter originale, însă, precizează Poe, „nu toate de ordinul cel mai înalt". Pe marginea acestui roman, Poe emite o părere ce poate avea o valabilitate mai generală. Fiind în favoarea exagerării în artă și împotriva copierii naturii, Poe spune : „Nici un principiu critic nu e mai ferm bazat pe rațiune decît acela că o anumită cantitate de exagerare e esențială unei descrieri adevărate a adevărului însuși. Dacă ar fi să copiem natura cu acurateța obiectului copiat ar părea nenaturală. Coloanele templelor grecești care comunică ideea proporției absolute sînt considerabil mai groase imediat sub capitel decît la bază"[8]. Așadar, factorul unificator în acest roman va fi grotescul, care devine principiu de organizare, o modalitate de a unifica personajele și cadrul. În roman se succed aventuri și situații absurde prin urmărirea de către ferocele Quilp a bătrînului cartofor Trent și a angelicei sale nepoate Nell, întruchiparea inocenței. De teama lui Quilp, mica Nell și bunicul Trent pribegesc printr-o Anglie care este în același timp paradis ruinat și țară de basm și întîlnesc oameni buni, ca învățătorul, și oameni răi, ca Sampson Brass. După ce Trent își pierde ultimii bani în jocul de cărți, ei își continuă călătoria și, cu ajutorul învă-

țătorului, primesc adăpost într-o casă veche, unde sînt găsiți pînă la urmă de fratele d-lui Trent și de Kit Nubbles, dar prea tîrziu, fiindcă nepoata și bunicul erau morți, ea din cauza unei boli nemiloase care îi măcinase încet trupușorul, el de inimă rea, cînd singurul sens al existenței sale — grija pentru nepoată — a dispărut.

Intriga totuși nu poate satisface, iar melodrama ajunge la limite extreme. Ceea ce rezistă în acest roman sînt unele scene luate separat și cîteva personaje (Quilp și Dick Swiveller îndeosebi). Nu e puțin, pentru că ele sînt realizate cu atîta forță încît se întipăresc în mintea cititorului asemenea unor imagini puternice din copilărie.

Quilp posedă toate atributele unei creații grotești de o vitalitate satanică, ilariantă și de o bucurie răutăcioasă, scoțînd limba la soacră-sa cînd îi prinde ochiul în oglindă și spunîndu-i în același timp „ce mai faci, scumpa mea bătrînă ?“ sau repezindu-se furios asupra vizitatorului cu o rotire a brațelor, ca într-un atac. Mănîncă ouă fierte tari cu tot cu coajă sau devorează creveți gigantici cu cap și coadă, bea grog fierbinte direct din cratița în care acesta tocmai fierbe. Toți cei din jur sînt terorizați, dar în același timp fascinați de el, datorită unei intensități electrizante a persoanei sale. Hohotele de rîs sardonic, imaginația macabră, continua sa agitație și veșnicul său neastîmpăr — exteriorizare a energiilor ce fierbeau în el — fac din Quilp un personaj pe cît de diabolic, pe atît de reușit. Talentul lui Dickens atinge dimensiuni shakespeariene tocmai în crearea unor astfel de personaje înzestrate cu forțe provenite din zonele întunecate și mlăștinoase ale anorganicului, manifestări ale energiei brute, nefiltrată prin conștiință. Menirea acestei ener-

gii e să acționeze, și prin acțiune să-și elibereze tensiunile, fără nici un considerent de moralitate și fără a sta la gînduri. În comparație cu asemenea erupții de vitalitate, fantezie și, de ce nu, umor, păleşte, inevitabil, personajul care reprezintă virtutea (Kit Nubbles). Dar, în cosmogonia lui Dickens, victoria finală aparține totuși virtuții.

Celălalt personaj reușit, Dick Swiveller, e creionat cu un talent în adevăr poetic și plin de sensibilitate, capabil să surprindă natura umană în ipostaze care, dacă nu invită la imitație, vor fi mereu recognoscibile. Mai degrabă un anti-erou, datorită șirului de înșelări și minciuni în care e implicat pentru a-și satisface propriile plăceri (vinul și dragostea sînt secretul fericirii sale), el cucerește și rămîne simpatic chiar și în această fază de tranziție, pentru că actele sale nu izvorăsc din răutate sau din ură. Răul apare ca ceva în afara conștiinței și doar ca o consecință a ispitei, iar cititorul simte că are totuși o inimă de aur. Cînd, după ce i-a făcut jocul ticălosului Brass, joc menit să-l distrugă pe Kit Nubbles, ajunge la momentul adevărului, el are un sentiment de remuș-care și tăria de caracter pentru a se căsători cu „Marchiza" credincioasă lui în timpul unei boli ce-i putea fi fatală. O învață carte pentru ca și ea să se poată bucura de plăcerile poeziei. Acest personaj complex și agreabil, un poznaș neastîmpărat, creație dickensiană întru totul remarcabilă, apare ca o pată de lumină pe fundalul în general sumbru al romanului. Mai mulți comentatori au observat că pe lîngă talent, Dickens a pus și dragoste și simțire personală în zămislirea lui Dick Swiveller, acest cavaler al stilului grandilocvent, al gestului larg și al bunei dispoziții.

În *Magazinul de antichităţi* pericolul se insinuează în viaţa oamenilor deopotrivă pe planul vieţii personale şi sociale. Viaţa, pare să spună Dickens, se află sub o continuă ameninţare din cauza unor fiinţe ale întunericului cum e Quilp. O cruzime de altă natură decît cea a lui Quilp, însă nu mai puţin brutală, o manifestă miss Monflathers, proprietara unui seminar pentru domnişoare, cînd îi face morală Micii Nell pentru că, în loc să lucreze la fabrică, fasonează figuri din ceară. Copiii oamenilor săraci n-au dreptul să se joace, ci numai să muncească, fiind lăsaţi fără învăţătură. Consecinţele unei asemenea vieţi vor deveni evidente în episoadele ce descriu scenele din nordul industrial. Peisajul de aici apare ca un infern întunecat cu bălţi stagnante şi vegetaţie poluată, case dărăpănate înotînd în fumul ce răbufneşte continuu din coşurile fabricilor. Fiinţele umane sînt reduse la o stare animalică, ignoranţa face să înflorească viciul şi crima. Un muncitor îi spune lui Nelly că el şi încă vreo cinci sute au fost izgoniţi de la muncă de trei luni ; al treilea şi ultimul copil al său tocmai a murit de foame. Nu-i de mirare, comentează autorul, că grupuri de muncitori şomeri mărşăluiau pe străzi sau se adunau la lumina torţelor în jurul conducătorilor şi că „oameni scoşi din minţi, înarmaţi cu săbii şi cu bucăţi de lemn aprinse, nesocotind lacrimile şi rugăminţile femeilor care vroiau să-i domolească, se avîntau spre acte de teroare şi distrugere". Asemenea ipostaze ale revoltei, deşi marginale în *Magazinul de antichităţi*, vor dobîndi în următorul roman, *Barnaby Rudge*, o poziţie centrală prin temă şi personaj.

AUTORITATE ŞI CONTESTAŢIE: *BARNABY RUDGE*

Încă înainte de scrierea lui *Oliver Twist,* Dickens se gîndise la un roman pe care să-l intituleze *Gabriel Vardon, fierarul din Londra.* Evenimente întîmplate cu peste 50 de ani în urmă, la 1780, cînd a avut loc rebeliunea anticatolică a Lordului Gordon, cel ce condusese mulţimea la un atac asupra Londrei, l-au preocupat pe scriitor de la începutul carierei sale, însă din diverse motive nu şi-a pus ideea în aplicare timp de cîţiva ani. Gestaţia îndelungată a romanului publicat în *Orologiul meşterului Humphrey* ca foileton săptămînal, sub titlul *Barnaby Rudge,* ar fi un indiciu al nehotărîrii sale dar şi al căutării unei formule adecvate pentru tratarea unui subiect istoric, domeniu în care maestru şi model suprem era, desigur, Walter Scott. Faptul că s-a decis pînă la urmă poate să fie şi o consecinţă a unor grave tulburări din organismul social al Angliei, tulburări pe care le vedem răbufnind şi în paginile unui roman de o concepţie atît de diferită ca *Magazinul de antichităţi.*

Barnaby Rudge evocă rebeliunea Gordon, însă ceea ce Dickens a avut, de asemenea, în minte, e agitaţia cartistă pentru vot universal şi reprezentare muncitorească în parlament, agitaţie care, ca rezultat al crizei economice din acei ani, a ajuns la un punct culminant în 1840. În nordul industrial şomajul era întins, grevele cuprinseseră întregul ţinut. Autorităţile au recurs la forţă, trăgînd în mulţime pentru a reprima o grevă în vara anului 1840. Cauza imediată a rebeliunii Gordon părea să fie un protest contra legii ce urma să atribuie catolicilor condiţii mai bune

decît au avut pînă atunci, dar istoricii sugerează şi alte motive. Dickens tratează evenimentele destul de echivoc mai ales în ce priveşte motivaţiile unor şefi ai rebeliunii, însă oferă şi destule elemente ce sugerează şi cauzele ei social-politice.

Nedreptatea socială, combinată cu o înjosire a fiinţei umane, abuzul celor care exercită puterea în familie şi societate conduc la perturbări grave în relaţiile interumane, greu de controlat, cu potenţialităţi periculoase de anihilare şi autodistrugere. Disciplina socială implică recunoaşterea autorităţii, canalizarea energiilor în direcţii creatoare. Singura modalitate de supravieţuire a colectivităţilor umane se află în menţinerea autorităţii, sugerează Dickens. Prin concentrarea asupra acestei teme *Barnaby Rudge* devine un roman politic.

În viziunea autorului politica şi viaţa societăţii ajung tot mai mult să se asemene cu exteriorizări ale vieţii subconştientului. Dezordinea din societate şi din viaţa personală sînt confluente şi interpenetrante, devenind tot mai greu de stăpînit şi tot mai periculoase. În scopul legării vieţii publice de cea privată, Dickens îşi începe acţiunea romanului în 1775, deci cu cinci ani înainte de evenimentele care au culminat cu atacul asupra închisorii Newgate, asupra Băncii Angliei şi altor instituţii şi case particulare, biserici etc. Prima parte a romanului se ocupă de relaţiile umane ale unora dintre viitorii participanţi la rebeliunea anticatolică. Rebeliunea însăşi e o culminare, o erupţie de proporţii, rezultînd din acumulări, în timp, de tensiuni şi conflicte. Metoda lui Dickens nu e de a teoretiza, ci de a prezenta dramatic implicarea trecutului în prezent. Motivaţia participanţilor la rebeliune (Barnaby, Hugh, Dennis, Stagg etc.) ni se dezvăluie treptat. Elementul comun

pare să fie atitudinea față de autoritate, așa cum aceasta se manifestă în primul rînd în familie.

Roman al crimei și violenței, cu prea puține momente de relaxare, *Barnaby Rudge* concentrează în a doua parte scene în care gloata e pusă în mișcare de agitația anticatolică. Evenimentele istorice sînt radiografiate de Dickens spre a dezvălui cauzele reale ale revoltei, compoziția participanților, atitudini diverse în acțiunea de represalii.

Lordul George Gordon, agitatorul pe jumătate psihopat care a dezlănțuit rebeliunea e descris ca un bigot amăgit, iar secretarul său ca un intrigant lipsit de scrupule. Sînt puțini adepți sinceri sau fanatici printre cei instigați la distrugere. Mai degrabă ies în evidență cei animați nu de ură religioasă, ci de dorința de dreptate socială. Majoritatea mulțimii e însă formată din pleava societății londoneze, oameni aduși în această stare nenorocită de legi nedrepte și o organizare proastă a forțelor de ordine. Pe măsură ce sînt împinși înainte de torentul nimicirii, setea de a devasta și arde pune stăpînire pe mințile înfierbîntate de băutură și astfel se uită complet motivul inițial, totul reducîndu-se la o distrugere materială și umană.

Dickens excelează în descrierea scenelor de masă. Tabloul Londrei ajunsă sub teroare e cutremurător. În rest, cartea nu se impune prin calități artistice remarcabile. O bună parte din comedia din primele capitole pare mecanică și obositoare. Bătrînul Rudge e o siluetă incredibilă de ticăloșie, fumegînd în colțuri obscure și mereu apărînd la miezul nopții. Mama lui Barnaby e cuprinsă de o resemnare lugubră. Tînărul Edward Chester și Emma Haredale, protagoniști romantici, au virtuțile obișnuite ale romantismului. Dintre figurile principale, cele mai reușite

sînt Gabriel Varden, fierarul, fiica sa Dolly și d-na Varden. Dolly, eroina sentimentală a povestirii, văzută de unii critici doar ca o cochetă sfiicioasă și insuportabilă, e totuși cea mai bună portretizare a unei fete tinere realizată de Dickens pînă acum. Spre deosebire de Rose Maylie din *Oliver Twist*, ea nu e doar imaginea tuturor virtuților înecate în sirop de zahăr și spre deosebire de Madeleine Bray din *Nicholas Nickleby* nu e nici un simbol incolor al afecțiunilor eroului. Ne putem imagina lesne că atunci cînd d-na Varden era la vîrsta fiicei, ea a fost același gen de cochetă bufnată, cum e Dolly, și că toanele drăgălașe ale acesteia se vor transforma în nemulțumirea plîngăreață a mamei și în sentimentul ei că mereu are dreptate.

Un interes deosebit poate prezenta Barnaby, nebunul idiot, fără memorie, însă imaginativ și mereu acordat la situațiile cele mai puțin înțelese. E adevărat că are un tovarăș, a cărui înțelegere este insondabilă, corbul Grip, personaj fantastic, dacă este vreunul la Dickens, pentru că expresiile grosolane din ciocul său capătă o savoare de oracol. Grip anticipează parcă renumitul corb al lui Poe cu al său „Never more".

Portretul nu e tocmai realizat în *Barnaby Rudge*, însă motivarea acțiunii îi conferă acestui roman o structură narativă mai unitară decît în majoritatea creațiilor precedente. Pe măsură ce-și scrie romanele, Dickens se arată tot mai preocupat de motivarea acțiunii, dar în ciuda unor succese intriga va rămîne una din slăbiciunile artei sale.

NOTE

[1] John Butt and Kathleen Tillotson, *Dickens at Work*, Methuen & Co. Ltd., London, 1968, p. 36.

[2] Masao Miyoshi, *The Divided Self. A Perspective on the Literature of the Victorians*, New York University Press, New York, 1969, p. 49.

[3] John Ruskin, *Însemnări despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 104.

[4] Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967, p. 252.

[5] Aceștia au realizat un total de 900 ilustrații, ornamente și viniete, care diferă foarte mult ca stil și tehnică. În afară de Cruikshank și Phiz, mai trebuie menționați Keene, Leech, Doyle, Maclise și Fildes.

[6] Peter Coveney, *Poor Monkey. The Child in Literature*, Rockliff, London, 1957, p. IX.

[7] Harvey Peter Sucksmith, *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*, At the Clarendon Press, Oxford, 1970, p. 54.

[8] Edgar Allan Poe, *„The Old Curiosity Shop"*, în *The Dickens Critics*, ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Jr., Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1966, p. 22.

IV. „CE SPUN VALURILE...“

FEȚELE EGOISMULUI : *MARTIN CHUZZLEWIT*

CINCI ROMANE, alături de schițe și nenumărate alte activități, l-au înălțat pe Dickens în fața întregii națiuni. Dickens devenise un purtător de idealuri nobile. Călătoria pe care a făcut-o în America la începutul acestei perioade are o semnificație deosebită în biografia sa. Cînd s-a hotărît să-și ia o vacanță de șase luni pentru a vizita Statele Unite, Dickens era sigur că va înțelege această țară democrată cu o simpatie liberă de prejudecățile conservatoare ale vizitatorilor europeni de mai înainte și că va scrie o carte de călătorie spre a-i slăvi realizările minunate. Lăsînd cei patru copii la familia unuia dintre prieteni, a actorului Macready, el și Catherine s-au îmbarcat în ianuarie 1842 pe un vapor cu destinația Boston. Primul contact cu Lumea Nouă a fost un festin al dragostei ; bostonienii l-au primit cu entuziasm. Americanii, nota scriitorul, au fost „prietenoși, onești, ospitalieri, amabili, deschiși... cu inima caldă, fervenți și entuziaști“. Dickens a fost primit în adevăr cu multă ospitalitate de protipendadă, de cercurile literare și

artistice, cît și de public în general. I s-au oferit dineuri, a luat parte la întîlniri oficiale și mese intime, baluri și spectacole, încît, ajungînd la o completă epuizare a trebuit să anuleze unele angajamente. A fost pur și simplu copleșit de scrisori. A vizitat fabrici, instituții de învățămînt, închisori.

Vorbind la Boston la 1 februarie 1842, Dickens mărturisea că îi este greu, ca scriitor, să-și discute opera, însă convingerea sa era limpede și simplă : „Cred că virtutea iese în evidență tot așa de bine în zdrențe și petice, ca și în purpură sau pînzeturi fine... Cred că umblă desculță tot așa de bine ca și încălțată... Cred că locuiește mai adesea pe alei și drumuri lăturalnice decît în curți și palate“ și că cei uitați și maltratați de lume „sînt croiți în aceeași formă și creați din același aluat ca semenii lor mai norocoși“. Și adăugă, înainte de a se așeza, că mai dorește să amintească despre o preocupare a sa, aceea a dreptului autorilor englezi de a fi plătiți pentru operele lor publicate în America. Această remarcă a stîrnit furia întregii prese americane. El nu era un „gentleman“, ci un mercenar ticălos. Însă Dickens nu s-a lăsat intimidat, continuîndu-și campania în tot cursul ședерii sale în această țară.

De la Boston și-a reluat călătoria prin Noua Anglie, venind spre sud la New York, Philadelphia (unde l-a întîlnit pe Edgar Allan Poe, care îi trimisese un exemplar din *Povestiri ale grotescului și arabescului* și Dickens s-a hotărît atunci să caute un editor pentru Poe). La plecarea din Philadelphia, a trebuit să dea mîna cu 600 de persoane venite să-și ia rămas bun.

La Washington, a asistat la dezbaterile din Camera Reprezentanților, a fost primit de președintele John Tyler și a avut o convorbire la un dineu intim

cu fostul președinte John Quincy Adams. După aceea, a făcut o vizită la Richmond, în statul Virginia, pentru a vedea plantațiile de bumbac și condițiile de viață ale sclavilor. De aici a urmat călătoria spre vest, navigînd pe fluviul Ohio și în sus pe Mississippi pînă la St. Louis, punctul cel mai vestic al călătoriei sale din America. Revenind spre est, s-a oprit la cascada Niagara și în orașul Buffalo, unde a primit de la Forster memoriul semnat de scriitorii englezi în favoarea *copy-right*-ului. Cu toată campania sa, Statele Unite n-au semnat acordul privind drepturile de autor decît în 1891.

Pe lîngă nenumărate imagini plăcute, Dickens aducea din această călătorie și imagini dezagreabile. Vînătorii insistenți de celebrități nu i-au lăsat nici un moment de intimitate. Ziarele și politicienii, constata el, erau chiar mai corupți decît în Anglia. În sud, intoleranța în chestiunea sclaviei era înfloritoare ; țara disprețuia arta și literatura, goana după dolari înghițea toate celelalte preocupări omenești. „Mă tem — observa Dickens într-o scrisoare — că lovitura cea mai grea dată vreodată libertății va veni din această țară, care nu va reuși să-și ofere exemplul său lumii".

Înainte de a porni spre patrie, scriitorul făcu o scurtă vizită și în Canada. La Montreal, el a regizat și jucat în trei piese la Teatrul Royal. Seara a fost un succes. Întors acasă, unde a fost primit cu căldură de prieteni, s-a apucat de scris *Note din America*, în maniera unora din *Schițele lui Boz*, insistînd pe descrierea impresiilor vii despre locurile prin care a trecut. Poate că în afară de capitolul despre sclavie, el evitase anume asprimea tonului, prezentă în scrisori, dar n-a zugrăvit un tablou idilic al Americii. Știa, citim în introducere, că va fi acuzat de răutate și

ingratitudine de ziariști, însă nu credea că primirea caldă ce i se rezervase era pentru a-l flata și a-l face să închidă ochii în fața neajunsurilor. Din păcate, Forster s-a opus publicării acestei introduceri, pentru a o include doar mai tîrziu în *Viața lui Dickens*. Poate că asemenea cuvinte ar fi avut ca efect neutralizarea furiei cu care *Notele din America* au fost întîmpinate dincolo de Atlantic.

A urmat scrierea romanului *Martin Chuzzlewit* (1834—1844). Deși considerat de autor cea mai bună creație a sa pînă atunci, romanul nu s-a vîndut cum se aștepta. După o consultare cu sfetnicii săi literari, s-a hotărît să-și transporte personajele în America. De la primele scene, descrierea nu-i favorizează pe americani și în consecință toată America a fost cuprinsă de mînie. Pe o scenă din New York, într-o farsă inspirată din *Macbeth*, un exemplar al cărții a fost distrus, fiind aruncat în cazanul vrăjitoarelor, spre bucuria delirantă a sălii.

Dickens a scris *Martin Chuzzlewit* într-o perioadă de căutări, situată după vizita care îl impresionase atîta. Ne putem imagina ambiția sa de a produce o operă care să le întrecă pe cele dintîi. Nu s-a apucat de ea cu ușurință, stînd „zile întregi închis, posac, în camera sa, fără să scrie un cuvînt", gîndindu-se doar la aspecte de intrigă. Ezitările sînt evidente în variantele propuse pentru titlu ca și în alegerea locului unde să înceapă acțiunea. Prezentarea genealogiei familiei Chuzzlewit se face pe un ton de batjocură și ironie în primul capitol. Autorul afirmă de la început că membrii familiei despre care avea să scrie în noul roman au o mare asemănare cu oamenii ce trăiesc în zilele noastre. Deschiderea nu era tocmai fericită.

Gîndul autorului era să oglindească, prin Pecksniff și alte personaje, numeroase vicii care își au

rădăcina în egoism. În a treia fasciculă, Dickens concepuse intriga bătrînului Martin Chuzzlewit de a-l demasca și pedepsi pe Pecksniff. Tema e implicată în bănuiala bătrînului că sufletul e pervertit, iar comportamentul e denaturat de obsesia averii. Bănuiala sa e confirmată pe parcurs : egoismul e văzut ca stînd la rădăcina ticăloșiei, egoismul cu întregul său cortegiu de suspiciuni, de pofte, de viclenii și fățărnicii. Întruchiparea însăși a egoismului și ipocriziei devine „bunul, smeritul, răbdătorul" Seth Pecksniff, un personaj comparabil cu Malvolio al lui Shakespeare, cu Joseph Surface al lui Sheridan și nu mai puțin cu Tartuffe al lui Molière.

Prin această temă, *Martin Chuzzlewit* intră în categoria unor romane ca *Egoistul* de George Meredith și *Mîndrie și prejudecată* de Jane Austen, Dickens nu are stilul scînteietor și aforistic, complexitatea labirintică a analizei și spiritul fin al lui Meredith. Nu are nici detașarea amuzantă a Janei Austen ; sentimentele sale față de personaje sînt nedisimulat descrise. Dar Dickens „vestejește egoismul tot atît de tăios, dacă nu tot atît de subtil, ca în disecția realizată de Meredith ; metoda sa e identică cu cea a Janei Austen, ale cărei personaje sînt toate mutații pe tema mîndriei și prejudecății". (E. Johnson).

Cartea are două intrigi : prima îl privește pe eroul eponim și aventurile sale în compania servitorului Mark Tapley. Martin Chuzzlewit-junior împărtășește multă vreme egoismul ce motivează celelalte personaje principale. Perfecționarea sa morală se datorește exemplului optimist și altruist al neșcolitului Mark Tapley. A doua intrigă izvorăște din afacerile lui Jonas Chuzzlewit, marele ticălos și potențial ucigaș. Ambele intrigi îl implică pe arhitectul și arhiipocritul Pecksniff și pe cele două fiice ale sale, Cha-

rity și Mercy. Alte două personaje joacă un rol important în viața eroului — tînăra orfană Mary Graham și bătrînul Martin Chuzzlewit.

Bunicul eroului orfan, bătrînul Martin, capătă proporțiile unei figuri de tată mitologic care dirijează soarta personajelor ca un aproape atotvăzător și omniprezent ce dispune de judecată și recompensă, ca un Dumnezeu. Adesea figura protectoare, la Dickens, nu e tatăl, ci un bunic, un unchi, o mătușă. Tatăl, fie că nu există, fie că e incapabil să acorde protecție, se află în general în romanele lui Dickens într-o poziție nu tocmai de invidiat. În special în romanele timpurii, substitutul de tată e adesea un străin bătrîn, ca Brownlow în *Oliver Twist,* frații Cheeryble în *Nicholas Nickleby*. O situație similară vom găsi într-un roman tardiv precum *Casa umbrelor,* în dl. Jarndyce.

După un demaraj dificil, Dickens dă astfel primele semne sigure ale maturității ca romancier. Tema centrală — egoismul și ipocrizia — dădea frîu liber îndemînării sale în zugrăvirea trăsăturilor emfatice de caracter și oferea o bază adecvată pentru satira sa și reală căldură a sentimentului. Caracterul lui Pecksniff constituie piatra fundamentală a cărții și în el viciul fățărniciei care a dat ocazie unei mari părți a satirei engleze este întruchipat nemuritor. Dickens a învățat deci cum să-și reprime fantezia. A știut cum să-și rețină extravaganța umoristică și să facă spiritul comic să se îngemăneze cu intenția serioasă. Marele său avantaj constă în energia aparent inepuizabilă a observației satirice, unită cu putința de a face legături între atîtea elemente disparate. Cititorul e prins în acest curent de energie și trece cu vederea arbitrariul existent totuși în construcția povestirii și în tehnica narativă.

Calităţi opuse celor reprezentate de Pecksniff şi Jonas sînt tipizate în cîteva personaje ca Tom şi Ruth Pinch, Mark Tapley, John Westlock şi Mary Graham, a căror portretizare suferă de sentimentalism. O figură ce merită un loc special în această galerie de portrete dickensiene e doamna Gamp, al cărei umor e în cea mai bună manieră a scriitorului, personajul aparţinînd aceleiaşi tipologii ca şi Falstaff.

La fel ca şi *Pickwick* şi *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit* face impresia unui roman amuzant, dar cînd detaliile sînt analizate mai de aproape se constată că el conţine multe lecţii morale explicite, iar impresia totală pe care ne-o lasă e tristă. E un roman comic ce prezintă omenirea într-o lumină sumbră. Mai mult chiar decît oricare din operele anterioare, avem în faţă un roman *à la thèse*, teza scriitorului fiind că egoismul e larg răspîndit şi duce la consecinţe nefaste.

După opinia lui J. Hillis Miller, în *Martin Chuzzlewit* „egoismul există nu numai ca înclinaţie etică a personajelor, ci şi ca stare a izolării în care trăiesc". Această interpretare se potriveşte cu impresia pe care cititorul o obţine din contemplarea unei lumi misterioasă în esenţa ei : „Ceea ce sînt oamenii nu poate fi cunoscut, fiindcă nici gesturile şi nici limbajul nu permit personajelor să pătrundă în inimile altora. [...] Lumea lui *Martin Chuzzlewit* este o lume publică, o lume în care ceea ce există este numai ceea ce se poate vedea de un observator detaşat" [1]. Evident, aceasta e perspectiva scenică, ceea ce i se oferă spectatorului la teatru, unde personajele există de fapt ca aparenţă a lor şi ca acţiuni, numai astfel. Analiza lui Miller îşi păstrează valabilitatea în sesizarea condiţiei omului în oraşul modern, condiţie percepută atît de admirabil de Dickens, poate pentru prima oară

la modul superlativ în *Martin Chuzzlewit*. În lumea urbană, omul trăiește în perfectă izolare, cu toate că se află în cea mai mare aglomerație. Londra, văzută de la un centru, pensiunea Todgers, e un oraș plin de labirinturi, și zidurile separă oamenii aflați în cea mai mare promixitate spațială. Din cauza acestei izolări, fiecare rămîne un fel de cifru pentru restul lumii. Analiza structurii narative, structură defectuoasă și de această dată, nu ne va da măsura valorii reale a romanului. Valoarea se poate pune în evidență mai bine prin analiza structurilor de expresie. Prin acestea, personajele cele mai semnificative pentru temele romanului (Pecksniff, Jonas Chuzzlewit, Sarah Gamp) vor fi relevate mult mai bine decît analizînd legătura dintre ele și structura narativă.

Martin Chuzzlewit a fost numit pe bună dreptate „cel mai joycian dintre romanele lui Dickens" (St. Marcus), în care limba organizează experiența pe măsură ce o înregistrează. Lipsind un narator omniscient, tot ceea ce cunoaștem ni se relevă de către un observator detașat. Fiind pasiv, acest observator nu redă întotdeauna o imagine convingătoare, ca să nu mai fie nevoie de un efort de corelare, descifrare și deducții din partea cititorului.

Undeva, în centrul romanului, se află cheia lecturii și, într-un fel, explicația pentru genul de roman creat la început de Dickens, gen în care mai adesea impresia despre oameni e furnizată de datele exterioare, fapte și vorbe : „Eu spun ce văd, domnule Sweedlepipe, zise doamna Gamp. Nici n-aș putea altfel ! Dar de ! poți să știi ce zace în rînza omului ? Dacă inima ar avea geamuri de sticlă, apoi cred că mulți din noi ar trebui să tragem perdelele". Viața interioară, greu de cunoscut din cauza lipsei unui „limbaj intersubiectiv" (H. Miller), este totuși intuită, în

aceeași măsură în care avem sentimentul că cunoaștem omul după expresia feței, gestica sa, modul de a vorbi, întreaga sa comportare. Unele descrieri ale personajelor ne ajută să le interpretăm vorbirea. Înțelegem că Pecksniff spune lucruri foarte frumoase, dar fondul său e cu totul altul. Dl. Pecksniff era „un om moral [...], unii oameni îl asemuiau cu un stîlp care indică direcția spre un loc oarecare, dar care nu ia calea aceea niciodată, mulțumindu-se s-o arate altora". În lumina acestui avertisment, vom urmări „desfășurarea" ipocritului Pecksniff, care nu e doar un ipocrit, ci și un egoist lacom, gata să sacrifice pe oricare din iubitele sale fiice, Charity și Mercy, dacă în felul acesta și-ar crea un avantaj, iar ca arhitect își însușește fără nici o remușcare munca și talentul altora, personal nefiind în stare să emită o idee originală.

Primele apariții ale lui Pecksniff sînt memorabile, ca și gesturile și discursurile sale. Nu lipsesc însă unele artificii și repetarea efectelor identice, care pînă la urmă tind să devină mecanice. Fetele Pecksniff rămîn interesante. Cea mai mare, Charity, e o domnișoară bătrînă afectată și arțăgoasă, care devine o figură amuzantă, deși e zugrăvită cu oarecare cruzime. Mercy la început e identică cu sora ei, singura diferență fiind că e mai veselă. Dar după căsătoria cu Jonas, sărmana Mercy, brutalizată de soțul bețiv și necinstit se căiește și se transformă într-o figură tragică. Asemeni altor figuri similare din opera lui Dickens, „ea devine mai puțin convingătoare în cursul conversiunii, dar cîștigă în schimb dureroase complexități morale și sentimentale". (S. Monod).

Pecksniff, cu toată fățărnicia, lăcomia și imoralitatea de care dă dovadă în relațiile sale, rămîne o figură relativ benignă (și pînă la urmă demnă de

milă) în comparație cu Jonas Chuzzlewit, cel care întruchipează egoismul în manifestările sale cele mai agresive. În conturarea acestui portret, Dickens a fixat ca punct de plecare educația primită de Jonas în copilărie, urmînd preceptele interesului personal. („Primul cuvînt pe care învățase să-l gîngurească fusese : *profit*, iar al doilea, cînd începuse să pronunțe corect : *bani.)*. Consecințele unei educații greșite se răsfrîng și asupra educatorului, fiindcă „învățînd de la părintele său arta de a înșela pe toată lumea, puțin cîte puțin băiatul și-o însușise atît de bine, încît ajunsese să-l înșele chiar și pe venerabilul său maestru". Jonas e o încarnare a celor mai cumplite mîrșăvii și josnicii. În relațiile personale și de afaceri, el acționează fără sentimente, din porniri instinctuale, animalice. Un sadic perfect, o chinuie pe sărmana Mercy fără a fi în stare să-și îndeplinească vreuna din obligațiile sale de soț. Ca și la Quilp, sexualitatea lui e canalizată în acțiuni brutale, de răutate, nu spre funcția esențială, aceea a procreării. De fapt, el rareori doarme în pat, noaptea fiind cuprins de neastîmpăr și obsesii. Jonas își regăsește, în afaceri, un partener la fel de lipsit de scrupule și era în natura lucrurilor ca unul din ei să fie eliminat. Pînă la urmă pier amîndoi.

Jonas și Montague Tigg, partenerul de afaceri la „Societatea Anglo-Bengaleză de Asigurare pe Viață și Credit Dezinteresat", călătoresc împreună într-o noapte sumbră, care îl umple de fiori pe Tigg, căruia asociatul îi pusese gînd rău. În timp ce Tigg e tot mai neliniștit, lui Jonas îi venea să cînte : „Veselia lui avea ceva sălbatic și bizar, în acord, oarecum, cu noaptea asta, deși în același timp grosolănia lui pîngărea măreția cumplitei dezlănțuiri a stihiilor ; iar Montague, laș ca totdeauna, se ghemui și mai mult,

îngrozit în colțul lui. În loc să-l țină el în șah pe Jonas, se părea că rolurile se schimbaseră". Întreaga expediție, la capătul căreia va fi întrerupt firul vieții lui Tigg, e presărată de viziuni de coșmar și zvîcniri ale unei frici viscerale, o tensiune crescîndă între două conștiințe la fel de pătate, dar aflîndu-se acum în pragul unei lovituri decisive. Jonas, care fusese pe punctul să devină ucigașul tatălui său (și de fapt, în sinea lui, s-a văzut în această postură), acum era hotărît să nu-i scape Tigg, a cărui umbră pe pămînt îl neliniștea. Somnul neliniștit al lui Jonas și Montague Tigg (sau Tigg Montague) și visele lor au o semnificație subtilă. Coșmarurile teribile ale lui Raskolnikov nu stîrnesc atîta oroare ca aceste viziuni de spaimă ce leagă pe ucigaș de victimă, într-o conștiință hidoasă a unuia despre celălalt.

Scenele americane din roman sînt printre cele mai acide din cîte a creat Dickens. America lui *Martin Chuzzlewit* îi apărea lui Chesterton ca „o casă de nebuni, dar o casă de nebuni spre care ne îndreptăm cu toții. Căci bunăstarea desăvîrșită și chiar confortul sînt aproape definițiile nebuniei. Lunaticul este omul care trăiește într-o lume mică, pe care o crede mare, trăiește cu o zecime de adevăr și crede că-i integral adevărat". Secvențele americane prilejuite de călătoriile lui Martin și Mark Tapley sînt o excrescență. Legătura cu restul cărții se poate face doar în măsura în care experiențele lui Martin sugerează că și acolo lumea este subjugată banului ceea ce o face egoistă și ipocrită. Banii sînt un obstacol în calea sentimentelor și înțelegerii și, după cum află Martin, numai sărăcia și nenorocirea personală sînt în măsură să umanizeze și să deschidă ochii asupra valorii altruismului.

Modalitățile principale folosite de Dickens în creionarea unor tipuri reprezentative de americani sînt

farsa și burlescul, care se mențin pagină după pagină. Din această perspectivă, facem cunoștință cu colonelul Diver, editorul „Zurbagiului" („New York Rowdy Journal"), Jefferson Brick, stîlpul moralității, onorabilul Elijah Pogram, generalul Choke, doamna Hominy și alții. Dl. Chollop „era foarte stimat pentru devotamentul cu care înțelegea să apere libertatea spiritului, purtînd tot timpul asupra lui, în buzunarele hainei, o pereche de revolvere cu cîte șapte focuri". Experiențele lui Martin în Eden, unde dorea să devină un „capitalist", îl conving de nebunia proiectelor sale și, după o serie de suferințe, inclusiv îmbolnăvirea de friguri, nu-i mai rămîne decît țelul de a se întoarce cît mai curînd în Anglia.

Desigur, distilarea prin artă a imaginii pe care autorul și-o formase despre Statele Unite n-a diminuat ci, dimpotrivă, a înăsprit tonul rechizitoriului din *Note*. E posibil ca vehemența satirei să fi izvorît din puternica deziluzie exprimată în cuvintele „aceasta nu-i republica pe care am venit s-o văd ; aceasta nu-i republica imaginației mele", cuvinte cuprinse într-o scrisoare către Macready. Dar Dickens credea în rolul asanator al satirei în societate și impresia lui, redată în roman prin cuvintele colonelului Diver, era că într-o țară ca America scriitorul satiric nu ar putea exista din cauza intoleranței societății.

Martin Chuzzlewit e desigur un roman de tranziție. Defectul său constă în lipsa tensiunii inițiale, în absența unor întîmplări cu care cititorul să se identifice emoțional, în aglomerarea prea multor personaje insuficient dezvoltate, **într-o compoziție** neunitară. Punctele tari trebuie căutate în stil, în cîteva portrete reușite, în satira ipocriziei și egoismului și într-o primă încercare, doar parțial reușită, de a stabili o legătură între temă și intrigă.

INTERMEZZO FANTASTIC: *POVESTIRILE*

Dar chiar în timp ce scria fasciculele lunare pentru *Martin Chuzzlewit*, inspirația sa a atins noi înălțimi în *Colind de Crăciun*, una din cele mai larg cunoscute și mai iubite povestiri din întreaga sa proză. Thackeray s-a numărat printre primii admiratori ai cărții: „Cine poate să asculte obiecțiile la adresa unei cărți ca aceasta? Mi se pare o binefacere națională și pentru fiecare bărbat sau femeie care o citește o amabilitate personală". E într-adevăr, aici, sîmburele întregii viziuni a lui Dickens despre ceea ce ar trebui să fie relațiile dintre oameni (simbolizată prin conversiunea lui Scrooge), o celebrare caldă și luminoasă a compasiunii și dragostei. În *Colind*, băiatul invalid Tiny Tim ocupă centrul scenei pentru a rămîne un simbol al copilului handicapat. Dickens a revenit aici la pledoaria sa pentru săraci, plasînd această pledoarie pe fundalul sărbătorilor de iarnă, cînd omenia trebuie să se manifeste prin ajutorarea celor sărmani.

În prefața la *Colind de Crăciun*, Dickens mărturisește că scopul său a fost să recurgă la un gen de „mascaradă fantastică". Ideea de mascaradă pare să fie foarte importantă și ea oferă o cheie pentru universul lui. Principiul fantasticului la Dickens pare a fi transformarea realului. Lucrurile sînt ceea ce sînt, evident, însă ele devin susceptibile de a îmbrăca alte forme. E suficient un iluminat, o anumită atmosferă. Fantasticul la el se bazează pe contraste și opoziții violente. Ceea ce-l face mai plastic nu e culoarea, ci negrul și albul.

În anul următor, a scris și publicat *Clopotele*, în 1846 *Greierul de pe vatră*. Împreună cu *Lupta vieții* (1846) și *Omul obsedat* (1848), aceste povestiri for-

meză un ansamblu în care predomină elementul fantastic. De o inspirație oarecum diferită, chiar dacă urmărind o intenție similară, sînt *Povestirile de Crăciun* („Christmas Stories") care au apărut între 1850 și 1867 în revista condusă de Dickens *Household Words* (începînd din 1859 *All the Year Round).* Acestea sînt uneori simple fragmente, uneori povestiri încheiate sau nuvele din care a redactat numai cîteva capitole, lăsînd colaboratorilor grija de a le completa. Caracterul de improvizație al unora nu lasă nici o îndoială.

Termenul de „Crăciun" are numai în cîteva din ele o legătură concretă cu evenimentul din calendarul creștin ; pentru cele mai multe, „Crăciunul" devine o simplă indicație despre o perioadă nedeterminată, în care se așteaptă vag ceva, o realizare a unei speranțe, a unei promisiuni sau, și mai general, o denumire a sărbătorilor de iarnă. Orice aluzie la Crăciun dispare în povestirile ultime, însă chiar acolo unde există tema Crăciunului, acesta nu e decorul unei sărbători populare, nici un subiect de meditație religioasă, ci o ipoteză fundamentală a psihicului uman. Copiii sînt omniprezenți în aceste povestiri.

În 1844, Dickens și-a luat familia cu cei șase copii în Italia, petrecînd cea mai mare parte a timpului în vecinătatea orașului Genua. A făcut călătorii pînă la Roma și Neapole în sud și pînă la Veneția în nord. Întreaga sa experiență din această ședere în Italia a fost consemnată în *Imagini din Italia* (1846).

Întors în Anglia, a pus imediat în scenă piesa lui Ben Jonson *Fiecare cu toana sa,* fondînd în același timp ziarul *Daily News.* Un timp i-a fost redactor, dar proprietarii i-au rănit sentimentul demnității disputînd, la fel ca Bentley, controlul său editorial, ceea ce l-a determinat să renunțe la funcția de redac-

tor-șef. A plecat în străinătate încă un an, de data aceasta la Lausanne și mai tîrziu la Paris, unde a început să scrie *Dombey și fiul* (1846—1848).

ALIENARE ȘI RESURECȚIE : *DOMBEY ȘI FIUL*

Noua creație marchează un moment decisiv în trecerea lui Dickens de la romanul picaresc, cu structură necristalizată în jurul unei teme centrale, la romanul conceput ca un întreg, cu o intrigă plănuită cu grijă. Dickens și-a propus ca idee centrală orgoliul și consecințele sale în viața lui Dombey și a celor legați de el. Încă de la scrierea lui *Martin Chuzzlewit* Dickens deveni conștient că organizarea narațiunii în jurul unei idei centrale poate să-i confere acesteia mai multă coerență și parțial reușise chiar în acel roman să schițeze diverse ipostaze ale ipocriziei și ale egoismului prin personajele principale. În *Dombey și fiul*, Dickens este mai consecvent în urmărirea legăturii dintre personaje, intrigă și tema centrală. Aici dl. Dombey și firma sa se află în centrul romanului și toate celelalte personaje sînt grupate în jurul acestui centru. Dependența personajelor de firma „Dombey și fiul" stabilește o permanentă legătură între ele și dl. Dombey, ceea ce-i dă posibilitatea lui Dickens să se miște în cercuri concentrice, asigurînd astfel unitatea artistică a romanului. Așa cum se va întîmpla de-acum înainte în majoritatea cazurilor, din fiecare roman pe care îl va scrie Dickens se va putea vedea o intenție de a realiza o fuziune între temă, personaje și intrigă. Tema va avea însă totdeauna întîietate. Mai exact, existența în fiecare roman a unei teme centrale și a cîtorva teme subsidi-

are asigură un sistem de referințe la care se pot raporta personajele. Spre deosebire de acei artiști la care intriga e determinată de personaj, iar personajul se schimbă prin intrigă, la Dickens acesta ilustrează tema sau temele, intriga jucînd în majoritatea cazurilor un rol secundar. În afară de orgoliu, pe măsură ce citim, în *Dombey și fiul* se conturează cu claritate și alte teme, ca aceea a mîndriei cumpărate și cea a continuității vieții.

Titlul are o dublă implicație ironică. „Fiul", cel pe care dl. Dombey l-a considerat mai presus de orice pericol, moare înainte de a-și putea lua locul alături de tată în conducerea firmei. Viața copilului Paul, la care dl. Dombey ținea pentru că vedea în el moștenitorul care va duce mai departe prestigiul firmei, n-a putut fi salvată de bogăție, cum banii n-au scăpat-o de la moarte nici pe d-na Dombey. Cea de a doua ironie e că locul fiului va fi luat de fiica Florence, de data aceasta nu pe inscripția de pe firmă și nici din simplu calcul, ci chiar în inima lui, din reale nevoi omenești de dragoste și înțelegere. Cînd totul se năruie în jurul său, dl. Dombey revine la adevărata condiție de ființă umană, se reumanizează.

Se poate spune că *Dombey și fiul* este primul roman al Angliei industriale care are în centru lumea de afaceri și unul din cele mai grăitoare simboluri ale noii ere, calea ferată. Răspîndirea căii ferate este principalul indiciu al schimbării sociale. Vechea ordine se modifică și este înlocuită cu o extraordinară rapacitate ce dezumanizează totul. Mania căilor ferate cuprinde pe toată lumea și provoacă o sete nebună de bani. Peisajului i s-a conferit un nou caracter estetic. Prima călătorie cu trenul din lume e cea în care Dombey și maiorul Bagstock merg spre Leamington.

Dickens a avut aceeași plăcere în descrierea căilor ferate pe care a avut-o în descrierea birjelor. Pulsul lui *Dombey și fiul* poate fi luat la Londra, Londra vîrstei adulte a lui Dickens. Societatea nouă industrială și comercială în fruntea căreia se află reprezentanți ca Dombey și managerul său, Carker, își are bastionul în metropolă. Implicațiile trenului în viața oamenilor nu sînt mai amplu prezentate în nici un alt roman din secolul trecut.

Dacă începutul lui *Martin Chuzzlewit* nu-i conferă romanului acea tensiune inițială (un aspect forte al romanelor tîrzii), *Dombey* debutează cu cîteva mișcări atît de sigure și trăsături ale penelului atît de delicate, încît cititorul e de la început introdus în atmosfera intenționată de scriitor. Dickens ne face să asistăm la toate ceremoniile botezului micului Paul Dombey și aceasta pentru a marca prin fiecare rînd că totul este de o răceală greu de suportat. Am putea crede, dacă n-am fi preveniți, că dl. Dombey e un avar îngrozitor care neglijează încălzirea locuinței și chiar Dickens are o plăcere răutăcioasă în a ne lăsa să credem aceasta. Dar ne dăm seama că dl. Dombey e complet alienat de bogăția sa și că frigul care se constată la el, în jurul său, nu-i numai datorită avariției sale, ci frigului care de multă vreme i-a înghețat inima.

Romanul se deschide, de asemenea, cu scena morții doamnei Dombey, moarte ce pune în mișcare o bună parte din ceea ce urmează. Scena morții, prezentată într-o manieră și cu o intensitate neobișnuite pînă acum la Dickens, sugerează noua tonalitate poetică a artei sale. Eliminînd excesele și manierismele, arta lui Dickens, de o simplitate cuceritoare, îl evocă de la început și-l fixează pe Dombey în genul său de

mîndrie și vanitate, precum și în inumanitatea rece a egoismului său într-un spațiu narativ atît de scurt.

În al doilea capitol, tema reprezentată de dl. Dombey își primește definiția cea mai pregnantă din punct de vedere poetic și dramatic. Pentru a-și salva copilul după moartea mamei, Dombey are nevoie de o doică, un substitut de mamă. Cea pe care o alege pentru a-i asigura viața lui Paul e Polly Toodle și scena în care ea e angajată pentru funcția de doică e superbă prin ironiile pe care le implică prezentarea contrastantă a lui Dombey și a Pollyei. Funcția doicii trebuie să se rezume, precizează dl. Dombey, la a-l crește pe copil fără ca ea să manifeste vreun interes ca ființă umană. Îi cere chiar să poarte un alt nume — Richards. După părerea lui Dombey, banii pe care-i dă femeii trebuie s-o facă să renunțe, pe timpul cît e angajată, la orice interes pentru proprii ei copii, iar după terminarea contractului doica trebuie să-l uite complet pe Paul și orice legături cu el trebuie să înceteze.

Tragedia lui Paul și a Florencei e că, deși au un părinte, din diverse motive sînt infinit separați de el. Pasajul central din *Dombey și fiul* e acela în care se spune că „nici un orfan din lumea asta nu poate fi atît de părăsit ca un copil care nu cunoaște dragostea unui părinte în viață". Nu se poate spune că dl. Dombey nu-și iubește fiul, însă dragostea aceasta îl sufocă pe Paul, îl devorează. E o dragoste egoistă, lipsită de căldură umană. În aceste condiții copilul se maturizează înainte de vreme, devine un omuleț foarte asemănător tatălui său, a cărui natură pare că a moștenit-o. Discuția cu tatăl despre bani în capitolul VIII aruncă lumină asupra uneia din teme: „Tată, ce sînt banii ?" Cînd i se răspunde că banii pot face orice, el întreabă: „atunci de ce banii nu mi-au scăpat-o pe mama ?",

Viața, în paginile care se ocupă de educația lui Paul la școala d-nei Pipchin și la „Academia Blimber", înseamnă înainte de toate și în mod focal copilul, sensibilitatea și conștiința în dezvoltare și aceste pagini ne prezintă copilul cu claritatea, delicatețea și adevărul dickensian. Această putere de evocare nu e ceva separat de Dickens, ci e implicită în pătrunderea și puterea sa de a reacționa în general în viața umană, în caracterul nemediat și intuiția cu care o redă. „Punctul de vedere" al copilului din prima parte a romanului constituie o tehnică în multe privințe inedită și prefigurează realizarea magistrală a acestei tehnici în *David Copperfield*.

După moartea d-nei Dombey apare imaginea ce leagă marea cu moartea. Această imagine se conturează în mintea micului Paul înainte ea el să moară. Rîul vieții se varsă în marea eternității, de unde a venit și unde se întoarce întreaga viață : „Ce năvalnic curge rîul, între malurile lui verzi și printre trestii, Floy ! Dar e tare aproape de mare. Și valurile. Îmi spun mereu același lucru !" (I, 299). Moartea, această uriașă mare, este finalitatea tuturor lucrurilor și ființelor de pe pămînt spre care fluviul vieții este destinat chiar de la început. Moartea, marea realitate, redată cu atîta forță poetică și cu economie neegalată în acest roman, pune capăt tuturor mîndriilor, e vechea, eterna și mereu impresionanta nivelatoare. Spre ea curge constant rîul vieții. Începînd cu *Dombey și fiul*, acest simbolism al fluviului va apare frecvent în romanele lui Dickens pînă la sfîrșit.

Scopul lui Dickens era să cultive sentimentele și afecțiunile cititorilor. În consecință, în *Dombey* cadențele prozei semnalează prezența simțirii profunde și adevărate ; e un procedeu educativ, cu un scop similar celui din comentariul auctorial. Cînd

micul Paul moare „proza" se ridică la cadențe poetice pentru a sublinia adevărul sentimentului care ni se cere să-l simțim și să detașeze acest sentiment. Căci sentimentul e crucial. Numai dacă *simțim* vom judeca după cum se cuvine insensibilitatea, brutalitatea și ipocrizia — eșecul în simțire la domnul Dombey, Carker sau doamna Chick — care stăpînesc lumea zugrăvită în *Dombey*. Dickens credea, împreună cu Boffin (din *Prietenul nostru comun*), că cele mai multe lucruri în viață sînt o problemă de simțire și susținea că dacă societatea ar fi educată în compasiune, și-ar corecta abuzurile.

Patosul morții lui Paul și al bunătății și frumuseții Florencei constituie calitatea supremă a artei lui Dickens în prima parte. Ironia sacrificării copilului e legată de ironia mîndriei tatălui, o mîndrie care prin natura sa distruge viața, zădărnicind în mod dureros eforturi în favoarea copilului. Și această mîndrie, mîndria banilor, e tema admirabil realizată de Dickens în partea de rezistență a cărții, Dombey, în alienarea sa, fiind victima societății care l-a format și al cărei reprezentant de onoare este.

Vieții pe care „mîndria" lui Dombey o respinge, o insultă și o sacrifică — viața generoasă care, acționînd ca un model exemplar, îi demască inumanitatea mortală și o arată în goliciunea ei — Dickens i-a dat o prezență figurativă în familia Toodle. Ca femeie și mamă naturală Polly e perfect realizată. Dar ea nu e singură, ci își are contextul ei specific în familia Toodle, în mediul „Toodle". Dl. Toodle, mecanicul de locomotivă, face parte din aceeași categorie ca și soția lui ; ei sînt oameni simpli, care-și iubesc copiii și nu se plîng de viață. Răspunsurile

sale la întrebările d-lui Dombey sînt întrutotul revelatoare : „Mi se pare că ai un fiu ? spuse domnul Dombey. — Patru, domnule. Patru băieți și o fată. Toți în viață. — De, sînt atîția, încît cu greu îți poți îngădui să-i crești, spuse domnul Dombey. — Un singur lucru pe lume mi l-aș îngădui mai greu, domnule. Care-i ăla ? — Să-i pierd" (cap. II). Remarcăm aici ironia lui „îngădui" repetat, repetiția fixînd atenția asupra sistemelor opuse de evaluare, genurile opuse de „succes" în viață. Dl. Toodle nu e impertinent, ci absolut sincer, ca atunci cînd, după moartea lui Paul, nu acceptă bani de la Dombey deși, la ora aceea, o ducea greu cu cei opt copii. El nu se plînge și-i bucuros că-i sînt sănătoși copiii. Ironia e că, deși avea atîta bănet, Dombey nu și-a putut salva fiul de la moarte.

Rolul lui Carker de a-l submina pe dl. Dombey în afaceri și în viața conjugală e construit după schema melodramei : el e un scelerat, un monstru fără scrupule. Însă Carker e inteligent și cunoaște mai bine decît patronul dedesubturile afacerilor de care se ocupă firma. Evident, poziția lui de subordonat îl nemulțumește, dar știe să-și ascundă mîndria sub masca servilismului. Răzbunarea lui împotriva stăpînului are ca motivație faptul că acesta îl tratează ca pe o unealtă ; împotriva lui Walter Gay se răzbună de teamă că acesta i-ar putea lua locul ; împotriva Edithei datorită disprețului pe care i-l arată cînd devine soția lui Dombey (Edith fusese cîndva amanta lui Carker).

Edith devenită d-na Dombey posedă o combinație de calități care fac din ea o antagonistă redutabilă a soțului. Mîndria ei o egalează pe cea a d-lui Dombey în timp ce natura ei afectivă contrastează cu sîngele rece al celui care i-a cumpărat mîndria. Din

momentul în care devine metresa lui Carker și fuge în Franța, ea se transformă dintr-o figură cu reale posibilități de dramă într-o artificială și palidă, greu de acceptat, creatură melodramatică, din cauza rolului ce-i revine de femeie cu „conștiința trezită".

Dickens a intenționat, după cum arăta într-o scrisoare, să schimbe sentimentele de indiferență și stînjeneală ale lui Dombey față de Florence în ură nedisimulată după dispariția lui Paul. În același timp, scopul său era de a schimba sentimentele ei față de tată într-o mai mare dorință de a-l iubi și de a fi iubită de el. Pînă la urmă, în contextul prăbușirii firmei, Florence, ca o altă Cordelie, devine singura mîngîiere a tatălui. În paralel, dl. Dombey își pierde aroganța și duritatea manifestată în cea mai mare parte a romanului. Această schimbare le-a apărut multor critici, începînd cu Taine, ca ceva artificial, forțat. Dickens n-a pregătit transformarea personajului principal, ea producîndu-se brusc sub tensiunea acumulată în urma eșecurilor succesive. Revelația adevărului apare printr-o iluminare pe fondul suferinței intense. Dintr-un om rece și calculat, dl. Dombey devine un om sentimental și un tată bun, care își va da firma pe mîinile soțului Florencei, Walter Gay, un alt sentimental.

Funcția Florencei în roman de a fi opusă întregii filozofii despre viață a celor dominați de mîndrie și calcul și de a-l cuceri pînă la urmă pe tatăl ei l-a împins pe Dickens din nou într-o zonă în care realismul cedează sentimentalismului lacrimogen. Concepută ca o figură romantică, adesea cu trăsături de personaj de basm, ea e mai degrabă întruchiparea unei idei decît o ființă credibilă, avînd rolul de a înmuia, prin lacrimi fierbinți, inima de gheață a tatălui ei.

Ca în majoritatea romanelor lui Dickens, personajele minore conferă dimensiunea comică, densitatea epică și în general soliditatea lumii din *Dombey și fiul*. Ceea ce ele realizează în plus, aici, e contribuția fiecăruia la ilustrarea temei prin acțiune și comentariu, nu didactic, ci dramatic. Provenite din straturi sociale inferioare poziției d-lui Dombey, ele oferă o deschidere spre stări și sentimente umane destul de variate. Mîndria familiei e ilustrată într-un mod de d-na Chick, și în cu totul altul de soții Toodle, unii oameni sînt cinstiți ca miss Tox, alții necinstiți ca maiorul Bagstock. Buna doamnă Brown, Solomon Gills, Susan Nipper și Toots au partituri bine individualizate. Toots, cu o naivitate și o inocență ce contrastează cu vîrsta sa, are atîta farmec în stîngăciile sale comice și, totuși, cel mai adesea ridicolul său se îmbină cu o neașteptată percepție a unor adevăruri neglijate de cei deștepți. Se poate spune că există multă poezie în *Dombey și fiul* datorită tocmai personajelor minore, care apar în romanele lui Dickens pentru prima dată în toată strălucirea. Se poate spune că, la terminarea lui *Dombey*, Dickens era gata pentru a crea *David Copperfield*.

Tema continuității vieții este mai subtil tratată și dezvoltată decît cea a mîndriei și devine în cele din urmă mai importantă. Imaginile cheie — fluviul, marea, calea ferată — toate contribuie la ilustrarea acestei teme, cu o economie a stilului necunoscută de Dickens pînă atunci. *Dombey și fiul* are o organizare ce devine poetică printr-un anumit gen de repetiție, ajustări de ritm, accentuarea unor obiecte sau imagini cu o intensitate întîlnită mai ales în poezie.

Dombey și fiul e „modern" și prin stilul său care este primenit, echilibrat, curățat de excese și manie-

risme, iar intriga este mai bine construită. Comicul este de calitate și finețe, cîteva din personaje, ca d-na Skewton, căpitanul Cuttle, D-na McStinger și căpitanul Bunsby, fiind creionate în această manieră. Paralelismele, ritmurile adaptate la scenele descrise, imaginile recurente cu forță simbolică contribuie la unitatea stilistică a cărții, la calitatea poetică a discursului, îndeosebi în prima parte. Unitatea e în cele din urmă realizată de rezonanța dominantă, pe latura morală, a melodramaticului, cu care elemente de umor și comedie se însoțesc în chip fericit. În răspuns la întrebarea despre geniul lui Dickens ar fi să subliniem concepția poetică a artei sale de care scriitorul dă dovadă în acest prim roman cu o structură mai solidă și trăirea poetică, inepuizabilă, pe care o sugerează.

NOTE

1 J. Hillis Miller, *Charles Dickens. The World of his Novels*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1959, p. 152.

V. „TAINELE INIMII MELE"

NOSTALGIA COPILĂRIEI : *DAVID COPPERFIELD*

PE LA MIJLOCUL SECOLULUI XIX, gloria lui Dickens atingea cele mai înalte culmi. Nicicînd n-a fost poziția sa mai sigură, renumele mai strălucitor. În februarie 1849, începea publicarea serială a lui *David Copperfield*. Pentru prima dată narațiunea era la persoana întîi și dintr-un motiv întemeiat : într-o anumită măsură, Dickens spunea povestea propriei sale vieți, tradusă sau interpretată în termeni ficționali. Romanul e o dramatizare a tuturor acelor elemente dureroase din copilărie și tinerețe, a acelor experiențe care l-au modelat în bine sau rău. La nivele mai profunde, scriitorul ne dezvăluie efortul său uriaș de a înțelege acele forțe care i-au determinat caracterul și cariera. În *David Copperfield*, — se mărturisea lui Forster — a simțit că trimite o parte din el însuși în lumea umbrelor. De o semnificație deosebită e reflectarea în roman a unui sentiment vag de pierdere și nefericire sau lipsă de ceva — propria pierdere sau lipsă resimțită de el în această perioadă : „Îmi scrutez conștiința și încredințez acestor pagini tainele inimii mele, în mă-

sura în care le cunosc. Sentimentul acela că îmi pierdusem ceva sau că îmi lipsea ceva stăruia în fundul inimii mele ; dar nu-mi otrăvea zilele [...] mi se părea că visele mele nu se împliniseră întru totul ; dar îmi ziceam că totdeauna trecutul era împodobit de un nimb pe care prezentul nu-l are niciodată". *David Copperfield* e un roman de amintiri redate din perspectiva unui timp ulterior despre formarea unei identități prin multe întîmplări și suferințe. David însuși spune că „această narațiune e memoria mea scrisă". În carte întîlnim referiri frecvente la memorie și la modul cum ea lucrează. După cum spunea Stephen Spender, „memoria e facultatea poeziei", fiindcă imaginația însăși e un exercițiu al memoriei. Nimic din ceea ce ne imaginăm n-a fost necunoscut. Capacitatea de a ne imagina are strînse legături cu capacitatea de a ne aminti ceea ce am trăit și de a aplica aceasta la situații noi.

Scriitorii victorieni au recurs frecvent la confesiuni autobiografice prin roman, îmbogățind tezaurul literaturii engleze. Pe lîngă realizarea lor artistică, astfel de opere literare au și un farmec aparte tocmai fiindcă dezvăluie ceva din eul adesea insondabil al creatorului : *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, într-o anumită măsură *Pendennis* de W. M. Thackeray, apoi *Moara de pe Floss* de George Eliot, *Și tu vei fi țărînă* de Samuel Butler, se numără printre romanele de acest gen. Chiar dacă tehnica narativă diferă, fiecare din acestea ne comunică o experiență personală intensă și semnificativă. Un factor important în toate aceste creații — ca și în cele care vor rezulta, în secolul nostru, din pana unui Somerset Maugham, James Joyce sau D. H. Lawrence — e necesitatea resimțită de autor de a se detașa de experiența strict personală. Formularea artistică a

experienței a fost pentru ei un gen de *catharsis*, un mijloc de a se elibera de sentimente și idei a căror apăsare o resimțeau ca un gen de obsesie. De aceea, nu vom citi niciodată un astfel de roman ca și cum ar fi autobiografie.

Referindu-ne la Dickens, în prima parte din *David Copperfield* sînt încorporate fragmente autobiografice pe care autorul le scrisese deja (au și fost reproduse dealtfel în *Viața lui Charles Dickens* de John Forster). Ca și Dickens, David a fost reporter parlamentar înainte de a deveni scriitor, a trudit în fragedă copilărie și a fost lipsit de posibilitatea de a-și continua studiile. Mai sînt și alte aspecte pe care le regăsim atît în fragmentele autobiografice cît și în roman. Dar, în ciuda faptului că identificarea emoțională cu David e puternică, pornind de la folosirea acelorași inițiale inversate, Dickens ne oferă o falsă autobiografie, David nu-i Dickens sub aspectul temperamentului și psihologiei. E de presupus — cum face Q. D. Leavis — că Dickens a abandonat proiectul de a-și scrie autobiografia în momentul în care a început romanul tocmai fiindcă a vrut să examineze impersonal experiența de a trăi primii ani de viață în întîia jumătate a secolului XIX, cu problemele pe care le întîmpină un tînăr al acelei generații. O asemenea examinare necesita un gen de obiectivitate care-i specifică artei romancierului, dar totuși una ce se pretează mai ales la o tratare autobiografică.

Povestea unei vieți de la naștere pînă la maturitate, ceea ce teoreticienii literari vor numi un *Bildungsroman*, implicînd istoria formării unei personalități, nu poate, în sine, să se constituie într-o intrigă, ci mai degrabă într-o suită de întîmplări. Așa se construiește *David Copperfield*, un roman

totuși bine închegat datorită faptului că scriitorul nu divaghează. El urmărește cu atenție evoluția personajului și înfățișează sentimentele și experiențele lui David, paralel cu influența mediului. Intriga, slab dezvoltată, se află în povestirile subsidiare despre Uriah Heep și Dl. Wickfield, Steerforth și Emily, doctorul Strong, soția sa și Jack Maldon, Betsey Trotwood și soțul ei, Rosa Dartle și Steerforth.

David Copperfield este, după opinia lui Mark Spilka, un „roman proiectiv" în care viața exterioară, deci ceea ce se vede la suprafață, reflectă universul interior. Pe măsură ce eul observă lumea din afară, sentimentele fuzionează cu acțiunea exterioară, iar alegerea de către acesta a evenimentelor aduce cu sine înțelegerea semnificațiilor vieții interioare. Lucrurile percepute sînt reale, dar ne apar fantastice în lumina sentimentelor proiectate de către copil asupra lor, ceea ce creează efectul unei suprafețe încărcate cu implicații neașteptate.

Nostalgia, în care se amestecă bucuria cu amărăciunea, domină în prima parte a romanului. Trecutul este viu prezent, dar tonul narațiunii lui David implică o experiență mai profundă, o înțelepciune dobîndită de la loviturile vieții. În această primă parte întîmplările sînt expuse așa cum s-au păstrat în memoria lui David, scene, tablouri și sentimente se succed fără o legătură cauzală. Intensitatea trăirii lor le asigură credibilitatea. Relația de cauză și efect există totuși în subtext, golurile pot fi ușor umplute de cititorul cu imaginație și reflexiv, așa cum ar proceda la o analiză a propriei vieți, care îi apare în amintire tot ca o suită de momente și scene. Ordonate în succesiunea lor temporală, ele își vor dezvălui treptat logica internă.

Naratorul păstrează în această parte o atitudine mai detașată din cauza distanței în timp, și reușește să vadă totul într-o lumină mai bună, ceea ce contribuie la obiectivitate și ironie dramatică. Pe măsură ce se apropie de timpul narării, atenția i se concentrează asupra altor personaje, pe măsură ce universul lui David se lărgește și interesul său de om matur nu se mai fixează doar asupra persoanei sale, ci cuprinde și destinul celorlalți. Dar, în acest punct al narațiunii, există deja o separare între el și copilul care a vizitat familia Peggotty la Yarmouth sau tînărul care a încălțat niște ghete strîmte pentru a-i fi pe plac Dorei, separare ce-i permite, de fapt, să ne povestească acele avataruri timpurii ale sale, atît din afară cît și din interior. Ambele tablouri — cele dinainte și cele de mai tîrziu — sînt scăldate în lumina veridicității emoționale.

Primele capitole recreează lumea vizuală și mintală a copilăriei cu o îmbinare de calități aproape neegalată în literatura engleză : farmec, umor, fidelitate și putere evocativă : „Cînd privesc înapoi către spațiile albe ale copilăriei, cele dintîi chipuri care mi se înfiripă deslușit în minte sînt mama, cu părul ei frumos și silueta-i tinerească, și Peggotty, care n-avea deloc siluetă". Își amintește chiar de „senzația pricinuită de contactul cu degetul arătător pe care Peggotty obișnuia să mi-l întindă și faptul că era asprit de cusut, ca o mică răzătoare de nuci". Amintirile atît de vii din copilăria fragedă nu trebuie să mire, fiindcă „puterea de observație este uimitor de precisă și ascuțită" la această vîrstă, iar David revendică și el însușirea de a fi înzestrat cu acel spirit de observație care i-a permis să-și păstreze proaspete amintirile din copilărie. Ne dezvăluie cu acurateță claritatea picturală a memoriei, modul

cum anumite scene de care ne amintim apar nechemate din trecut și sînt retrăite în imaginație cu toată concretețea lor, ca și cînd ar fi aievea. David își evocă figura mamei : „Oare pot să spun despre chipul ei, — așa schimbat de împrejurări, cum mi-l amintesc, cu toate că știu că dînsa nu mai trăiește — oare pot să spun despre el că a pierit, cînd în clipa aceasta îl văd aievea, în fața mea tot atît de limpede ca orice figură asupra căreia mi s-a oprit privirea pe o stradă forfotind de lume ?". Impresiile cele mai puternice îi vin pe calea simțurilor, însă din registrul senzorial pătrundem în cel psihic, căci între lumea simțurilor și cea a trăirilor interioare există o asociație, amintirea uneia fiind strîns legată de evocarea celeilalte.

Așadar, din negura copilăriei se desprinde mai întîi imaginea mamei, frumoasa Clara Copperfield, și a servitoarei durdulii, Peggotty, urmînd după un tablou al anilor cînd copilașul făcea primii pași mai siguri printre figurile adulților aplecate asupra lui, în casa cu două saloane și coridorul lung spre bucătărie, ce trecea pe lîngă o cămară întunecoasă, din care emana o boare amestecată de săpun, murături, lumînări și cafea : în curtea din spate orătănii înalte se plimbau amenințătoare, iar gîștele cu gîtul lung, ce-i apăreau și-n vis, îi dădeau o spaimă și mai mare. Din această seninătate a căminului vine totuși întrebarea inocentă a lui David : „Peggotty, ai fost vreodată căsătorită ?" Această întrebare, formulată atît de natural de către un copil deschis spre marile întrebări, sugerează subtil o bună parte a dramei ce va urma. Desigur Peggotty e deconcertată de o asemenea întrebare insolită și emoția ei e admirabil descrisă în carte, dar chiar în scena următoare își face apariția un bărbat înalt, brunet, cu ochi negri,

dl Murdstone, care îi displace copilului în momentul cînd noul venit atinge mîna mamei, rămasă văduvă după moartea soțului. Noul personaj e văzut, datorită spaimei ce i-o inspiră lui David, ca o întruchipare a unei puteri formidabile. După ce dl. Murdstone devine soțul fermecătoarei d-ne Copperfield, David e tratat de acesta ca o sălbăticiune rebelă, care trebuie biciuită și îmblînzită.

Probabil că cea mai bună prezentare a sentimentelor unui copil respins și brutalizat o găsim în *David Copperfield*. Întors acasă de la plăcuta vizită ce i-o face familiei Peggotty la Yarmouth, David dă peste dl. Murdstone instalat în casă ca soț al mamei sale. Îi displace acest domn și e gelos pe intrusul care a uzurpat afecțiunile mamei. Ea, Clara Copperfield, e prea tînără și neștiutoare și nu vede adevărata natură a conflictului dintre fiul ei și noul soț care în curînd îi va impune punctul său de vedere și va avea grijă să-l îndepărteze pe copil de maică-sa. David va înțelege că „fermitatea" cu care dl. Murdstone și sora acestuia, Jane, îl tratează nu-i decît alt nume pentru tiranie, mai ales cînd include și porții de bătaie administrate în scopuri educative. Dar Murdstone nu-i zugrăvit numai în negru. David recunoaște că acesta o iubește pe mama lui, că el nu-i doar omul crud, ceea ce îl salvează de clișeul melodramatic.

După seninătatea primilor ani, tulburată doar de mici spaime ușor de risipit, David cunoaște suferința unui copil tratat cu duritate și cruzime, în cele din urmă izgonit din casa părintească, ceea ce-i produce o durere infinit mai mare, un adevărat chin sufletesc. Însă nici o suferință nu-i veșnică și, așa cum se întîmplă în viață, momentele triste și clipele de disperare alternează cu scene luminoase. Măiestria

lui Dickens stă în talentul de a evoca un univers al copilăriei complet, cu întregul noian de gînduri și sentimente ce sălășluiesc în inima infantilă. Remarcăm finețea cu care ne redă comportarea lui David cînd, la școală fiind, primește vestea morții mamei. Chiar dacă e sincer îndurerat, simte că nenorocirea în care se află îi conferă o anumită distincție : „atenția care mi s-a arătat în după masa aceea cînd m-am plimbat pe terenul de joc, în timp ce băieții aveau ore, m-a măgulit".

Portretul lui David ni se conturează din propriile sale mărturisiri și din atitudinea sa în relațiile cu cei din jur. Îl distinge un ascuțit spirit de observație, o deosebită sensibilitate în raport cu mediul ; are o natură deschisă și prietenoasă, ceea ce-l face să nu bănuiască relele intenții (de exemplu ale lui Steerforth), și o modestie excesivă, de care vor profita unii ca d-na Crupp. Inteligența și lectura sa bogată, precum și unele calități morale — simțul datoriei, ambiția, perseverența — îi vor aduce satisfacții în cariera de reporter parlamentar și scriitor. Principala lui slăbiciune e o susceptibilitate față de farmecele feminine. Povestea iubirilor lui David e și una a greșelilor care îl vor învăța să-și cunoască mai bine inima.

Cartea constituie, în unele părți ale sale, și un emoționant excurs despre iubire și avatarurile ei, cum nu găsim în alte romane ale lui Dickens, o ilustrare prin exemple a nevoii umane de afecțiune și a impulsului de a căuta frumosul, a-l cuceri și păstra. Și, nu mai puțin, un tablou simpatetic al egotismului în forma sa cea mai pură : pasiunea tandră și romantică. Dickens evocă, prin succesiunea întîmplărilor, un proces al naturii, al vieții însăși din care se înfiripă toate biografiile. Nu e numai

copilăria lui David, ci copilăria ca atare, Copilăria cu majusculă. Deși unele scene amintesc de evenimente din viața autorului, ni se descrie însăși procesul creșterii și devenirii, fără gesturi dramatice, sugestiv, prin înfățișarea relațiilor lui David cu cei din jur, a unor întîmplări poate neînsemnate în sine dar cu rezonanțe adînci pe tărîm psihic. Schimbările survin treptat și nici nu sesizăm cum copilăria trece în adolescență, tinerețea în maturitate. Sentimentul pierderii și regăsirii, al încrederii și disperării, experiența de a fi singur, nedorit și persecutat, de a tînji după ceva și a urî, de a cumula vini nemărturisite, alternînd cu alte experiențe ale sufletului tot atît de importante, născute din altruism și simpatie, din capacitatea de trăire intensă în mijlocul celor iubiți, modelează un caracter, o individualitate umană unică și inconfundabilă.

Dintre relațiile umane evocate în *David Copperfield* problemele curtării și căsătoriei dețin un loc central. David își are poveștile de dragoste și căsătoriile sale : Emily, domnișoarele Shepherd și Larkins, Dora și Agnes. Descrierea acestora evidențiază măiestria artei scriitorului. Dragostea pentru Emily în copilărie o prefigurează pe Dora, deoarece și Emily e jucăușă, afectuoasă, blîndă și simpatică, posedînd toate atributele caracterului feminin. Cînd o întîlnește pe Agnes, tot în copilărie, recunoaște în ea o natură calmă, stăpînă pe sine și pe gospodărie, dar o iubește pe Emily și nu pe Agnes. Există la Dickens acest conflict între femeia întruchipare a idealului de dragoste și femeia ideală pentru gospodărie. David repetă greșeala tatălui său omonim cînd se căsătorește cu Dora, o fată foarte asemănătoare cu mama lui. Atît Clara Copperfield cît și Dora sînt

frumoase, pline de afecțiune, dar lipsite de sapiență și de simț practic.

Dora, ca personaj, se bucură de apreciere din partea criticii moderne. Într-adevăr, Dickens, a realizat în Dora o creație remarcabilă, un excelent portret feminin, în care inima domină complet rațiunea, dragostea ei nefiind înrîurită de înțelepciunea maturității. În relațiile ei cu David nu sînt puse în balanță avantajele și dezavantajele, care transformă adesea căsătoria într-o investiție, în loc să fie o aventură pasionată. David se-ndrăgostește de ea la prima vedere, înainte ca fata să fi rostit un cuvînt ; fața, cîrlionții, gesturile și mai tîrziu inocența ei timidă, ghidușiile, credulitatea, plăcerea ei de a cînta și picta, toate fac din Dora o ființă adorabilă. Desigur, căsătoria cu Dora înseamnă și greutăți din cauza nepriceperii ei în chestiuni practice, însă David îi iartă totul fiindcă e fericit. Dar, asemenea Clarei Copperfield, Dora va dispare din roman prin moarte. În cele din urmă David se recăsătorește cu Agnes și se întrevede că va fi fericit de-a pururi. În măsura în care îl cunoaștem pe David ne putem imagina că, de fapt, nu va fi deloc fericit. Căsătoria schematică de la sfîrșitul romanului, o concesie făcută de autor idealului victorian, e lipsită de substanță și neconvingătoare. Realitatea se află în sentimentele lui David pentru Dora.

Tema dragostei și a relațiilor umane născute din ea e ilustrată și prin căsătoria dintre părinții lui David, a Betsyei Trotwood — exemplu de dragoste imprudentă, din care decurge nefericirea celor implicați ; sînt și cazuri în care pasiunea amoroasă e pusă în discuție mai evident : seducerea Emilyei de către Steerforth, ruinarea fizică și psihică a prostituatei Martha. Soția a doua a lui Murdstone înnebu-

neşte, iar doamna Annie Strong întreţine relaţii amoroase cu vărul ei uşuratec, Jack. În acest din urmă caz, infatuarea însăşi are mai multă putere de convingere decît rezolvarea moralistă prin confesarea şi regretele Anniei. Căsătorită la 17 ani cu un om de 60, doctorul Strong, un intelectual erudit şi director de şcoală, a cărui elevă a fost, în relaţiile cu soţul Annie se manifestă pueril, căsătoria avînd în ea ceva nefiresc şi chiar morbid. La un nivel al naraţiunii, romanul ne-o prezintă ca fiind relativ fericită, însă dacă pătrundem mai adînc în semnificaţiile unor scene, făcînd deci lectura la un alt nivel, constatăm că Dickens ştie să înfăţişeze subtil şi sugestiv existenţa unor relaţii mult mai complexe decît s-ar părea între Annie şi vărul ei Jack Maldon. Aluziile sînt suficiente ca să vedem totul într-o lumină complet diferită de cea pe care o dobîndim dintr-o lectură sentimentală şi moralistă. Coexistă, aşadar, două nivele : unul de suprafaţă, vizibil pentru toată lumea şi unul profund, al artei subtile, indirecte şi subterane.

David Copperfield poate fi citit şi ca un roman despre prudenţă. Aproape fiecare personaj, fiecare întîmplare şi relaţie umană se poate considera ca o variaţie pe această temă. Steerforth, un tînăr binecuvîntat cu toate avantajele bogăţiei şi cu talente naturale, ajunge la acte reprehensibile din cauza indulgenţei cu care a fost tratat de o mamă prea iubitoare. E adevărat că doamna Steerforth — rămasă de tînără văduvă după moartea soţului — a crescut singură copilul orfan de tată, un tată a cărui lipsă se resimte în educaţia şi fizionomia morală a tînărului Steerforth. Acesta devine un om egoist, lipsit de scrupule şi de sentimente şi induce în eroare pe toată lumea datorită farmecului său personal. Rosa

Dartle și apoi Emily vor suferi cel mai mult din cauza lui. Gestul său cel mai reprobabil e, desigur, seducerea și abandonarea Emilyei. Ca personaj, Steerforth e potențial mai interesant decît orice alt specimen din clasa lui socială, pînă la Eugene Wrayburn din *Prietenul nostru comun*. El comportă asemănări cu Anatol Kuraghin sau Dolohov din *Război și pace* de Tolstoi. Celălalt prieten al lui David, Traddles, întruchipează calitățile care-i lipsesc lui Steerforth : altruism, fermitate morală. Își întemeiază un cămin fericit cu Sophy, o fată săracă, e gata să sară mereu în ajutorul prietenilor și e pe deplin împăcat cu soarta.

Din categoria oamenilor lipsiți de scrupule, dar purtînd mereu o mască înșelătoare, face parte și Uriah Heep, înrudit cu celălalt simbol al ipocriziei, Pecksniff, din *Martin Chuzzlewit*. Ambițios și egoist, Heep își ascunde ranchiuna împotriva societății sub o falsă „umilință", pe care de altfel știe să o folosească spre a-și spori averea. Stimulat în actele sale de o răutate înnăscută, se bucură de orice prilej de a cauza rău. Dorința lui de a se căsători cu Agnes ne repugnă deci nu numai din pricina hidoșeniei sale fizice. Îl vedem cum țese tot felul de intrigi pentru a-l ruina pe dl. Wickfield, tatăl ei, ca astfel să-și însușească el averea și să forțeze mîna unei fete redusă la sărăcie. Posedă o istețime și o șiretenie care îl ajută în falsul și frauda plănuite. Demascarea lui de către Micawber e mai puțin plauzibilă, date fiind calitățile superioare ale lui Heep în chestiuni financiare.

Portretul lui Uriah Heep arată măiestria lui Dickens în mînuirea grotescului. Trăsăturile fizice sugerează o natură animalică : părul tuns scurt, ochii roșii fără sprîncene și fără gene, schelet osos, obiceiul

de a-și freca bărbia cu mîna sa lungă și slabă, scheletică ; umflarea și contractarea nărilor subțiri, contorsionarea corpului, frecarea mîinilor sînt mereu subliniate de autor.

Micawber are un rol deosebit în roman, ca prezență pitorească. Ori de cîte ori apare, fie la o petrecere, fie la închisoare, el emană viață, veselie, o sfidare a regulilor de conduită „respectabilă". În ciuda faptului că este totuși un personaj secundar, toată lumea își amintește de Wilkins Micawber. El alternează, sufletește, între veselie extremă, nutrită de convingerea că „foarte curînd se va ivi ceva", și cea mai adîncă melancolie, cu aluzii la lucruri ce o îngrozesc pe doamna Micawber. Trecerea de la o stare la alta se produce brusc și chiar în aceeași scrisoare el se poate descrie în două moduri opuse — „nefericit" și „în culmea fericirii". Personificare a risipitorului, el continuă a-și spori familia fără să se preocupe dacă are cu ce s-o hrănească ; pur și simplu nu vrea să ia act de condiția lui mizeră, acceptă împrumuturi caritabile fără să știe cum le va plăti si în cele din urmă trebuie să emigreze pe banii altuia. Însă este evident că autorul își iubește personajul (un portret fidel al propriului său tată, John Dickens). În viziunea lui Dickens, Micawber e un optimist foarte practic, cu o filozofie ce vrea parcă să spună că pentru un om fantastic de risipitor și în același timp vesel există întotdeauna o șansă de succes. În capitolul 63, soarta lui se schimbă brusc și îl vedem capabil să facă față onorabil unei profesii lucrative cînd se ivește ocazia. Văzută în context, personalitatea lui e cuceritoare, ca și cea a lui Dick Swiveller din *Magazinul de antichități*.

Cînd modesta instrucție primită de David la școala Salem House a d-lui Creakle este întreruptă

din cauza morții mamei sale, băiatul se scufundă în singurătatea plină de disperare a trudei de la depozitul de vinuri. Plecarea precipitată la Dover și reapariția lui Murdstone, împreună cu sora, în salonul domnișoarei Betsey Trotwood, localizează una din temele majore ale romanului, care va reapare ulterior cu și mai multă claritate : lupta dintre bunătatea naturală și viclenia cea mai crudă.

Pînă acum i-am văzut pe Murdstoni numai prin ochii unui copil neajutorat. Ei l-au alungat din căminul său, l-au condamnat la sclavia spălatului de sticle într-un hangar și, grăbind moartea mamei lui, au pus mîna pe avere. Însă puterea lor fizică, fețele lor fioroase, pretențiile lor ipocrite la respectabilitate nu se compară cu bunătatea și francheța unei curajoase femei bătrîne, al cărei singur sprijin e inocența unui dement inofensiv, Dick. Betsey Trotwood, mătușa lui David, care a suferit din cauza bărbaților, trebuind să se despartă de soțul ei mai tînăr, în ciuda aparențelor este o femeie bună și plină de înțelepciune. Cînd David o roagă să-i dea sfaturi Dorei, ea refuză să se amestece în căsătoria lor, știind că nu-i bine să te amesteci în relațiile dintre soț și soție. Experiența unei vieți a ajutat-o să cunoască oamenii. Sfaturile ei : „Să nu fii niciodată meschin, să nu minți, să nu asuprești pe nimeni". La pierderea proprietății se poartă curajos : „Trebuie să înfruntăm bărbătește loviturile soartei, nu se cade să ne lăsăm intimidați de ele, dragul meu ! Trebuie să jucăm jocul pînă la capăt ! Trebuie să biruim vitregia sorții, Trot !".

Sînt cîteva zeci de personaje în *David Copperfield*, femei și bărbați, personaje ciudate și grotești, alături de tipuri morale și profesionale, de oameni de condiție umilă. Chiar dacă, cu unele excepții, ele

nu se schimbă de-a lungul povestirii, așa cum se întîmplă cu oamenii, în realitate, toate au o admirabilă realitate ficțională proprie, rezultat al înzestrării lor cu vitalitatea concepției lui Dickens despre ele și al modalității dramatice în care acționează.

Sfîrșitul derivă din filozofia simplă a lui Dickens bazată pe o încredere fermă în justiția poetică : virtutea triumfă și cei răi sînt pierduți. Și astfel povestea se termină într-o atmosferă de basm. Australia e înfățișată ca un leac universal și cîteva personaje, a căror viață nu mai poate continua în Anglia — Emily, familia Micawber, d-na Gummidge, dr. Mell — își vor reface viața acolo, pe cînd cei de natura lui Heep sfîrșesc jalnic în închisoare.

Dickens era un sentimental și de aceea în descrierea morții Micuței Nell și a lui Paul Dombey a exagerat patetic. A procedat astfel, știm bine, și pentru a trezi conștiințele. Pentru cititorul modern aceste pasaje pot să pară obositor de artificiale și uneori supărătoare, inestetice. Dar în *David Copperfield* ele denotă un patos veritabil. Tristețea izolării lui David în Blunderstone și poziția ambiguă a mamei sale care ezită între lealitate față de el și lealitate față de noul ei soț, Murdstone, precum și conștiința Dorei că a eșuat în rolul de soție (de unde sfatul ca după moartea ei David să se căsătorească cu Agnes), apoi moartea simpaticului Barkis și intenția de sinucidere a Marthei sînt, toate, exemple de patos autentic și bine strunit. Sentimentul îmbătrînirii și al morții, melancolia trecerii fluviului vieții în marea eternă sporește calitatea emoțională a romanului.

Varietatea personajelor, împletirea magistrală a evenimentelor, umorul abundent și savuros captează atenția cititorului și o întreține pînă la sfîrșit. Re-

flectînd asupra romanului, vom observa că, prin text și subtext, el transmite o viziune filozofică asupra vieții. Ca și viața, el are un ritm dominant, acela al mișcării înainte, constantă și irezistibilă, asemeni vieții ne procură un sentiment de inevitabilitate, care nu vine din tragedie ci din ritmurile temporale ce guvernează viața umană.

David Copperfield deține o poziție centrală în succesiunea romanelor dickensiene și un loc special în opera scriitorului, unind spontaneitatea din tinerețe cu simțul sporit pentru construcție din perioada maturității sale artistice. Narațiunea autobiografică i-a oferit mai multe avantaje : i-a permis povestirii să se întindă pe o perioadă de timp mai lungă decît e posibil în majoritatea romanelor și astfel episoadele sînt mai puțin aglomerate și mai ușor de urmărit ; în plus, a înlesnit dezvoltarea personajelor, cele mai reprezentative în acest sens fiind — în afară de David — Uriah Heep, Dora și Traddles.

Romanul are o unitate tematică și de construcție, fapt sugerat și de primele cuvinte ale capitolului 55, *Furtuna :* „Mă apropii acum de un episod din viața mea atît de viu, atît de înfricoșător și atît de strîns legat, prin nenumărate fire, dintre cele mai variate, de tot ce l-a precedat în aceste pagini, încît de la începutul acestei istorisiri, pe măsură ce înaintam l-am văzut crescînd mereu, mai mare și mai mare, ca pe un turn înalt în mijlocul cîmpiei și aruncîndu-și umbra fatidică pînă și asupra măruntelor întîmplări ale copilăriei mele". În acest punct, cititorul își dă seama că întîmplările ce înconjoară seducerea Emilyei și moartea lui Steerforth fuseseră prefigurate din capitolul 3. Deci, concentrîndu-se asupra construcției, Dickens a evitat ca o operă lungă de peste 60 de capitole să se transforme într-o masă difuză de întîm-

plări disparate. Fiecare personaj din povestire își are importanța sa în economia romanului.

Furtuna de pe ocean, în apropiere de Yarmouth, cu evoluția și furia ei în momentul culminant, cu caracterul ei amenințător și fatidic sugerat cu finețe, rămîne una din scenele de neuitat din romanele lui Dickens. Prin impresia lăsată și prin realizarea literară, aceasta e una din cele mai cutremurătoare dezlănțuiri de elemente din literatura engleză, amintind de *Taifun* al lui Joseph Conrad. Cele două victime ale furtunii sînt Steerforth și Ham, primul fiind cavalerul înșelător care a sedus-o pe Emily, iar celălalt nefericitul în dragoste pe care îl respinsese. Ironia sorții e că Ham moare încercînd să-l salveze tocmai pe Steerforth, cel ce i-a pricinuit durerea cea mai mare, însă fără a ști pentru a cui salvare se aruncă în valuri, nici că Steerforth își va primi pedeapsa murind. Furtuna simbolizează desigur dezordinea, conflictele în care sînt implicate ființele umane. Se dezlănțuie forțe ce sînt adesea repede date uitării, însă care, odată declanșate, sînt nimicitoare. În mijlocul acestei furii curajul lui Ham constituie elementul izbăvitor, iar prin sacrificarea vieții sale se produce reconcilierea dintre prieten și dușman.

Din punct de vedere al unității narative, al evoluției și înainte de toate, al acelui amestec de comedie și tragedie, rîs și lacrimi, *David Copperfield* e una din cele mai reușite creații ale lui Dickens. În multe părți ale sale, romanul impresionează prin extraordinara claritate a tablourilor nostalgice, prin înclinația spre fantezie. Sentimentul de afecțiune al scriitorului pentru acest roman („copilul favorit", cum singur îl numea), izvorăște din excelenta lui realizare pe plan artistic. În el și-a vărsat Dickens

toată puterea de comprehensiune pentru copilăria și adolescența sa, și i-a dat forma care, în sine, relevă sensul.

O fuziune a simțirii cu adevărul experienței trăite e ceea ce îi dă povestirii farmecul unic. Intensitatea ei e îndeosebi remarcabilă în prima parte, în scenele copilăriei, a cărei esență puțini scriitori i-au putut-o reține cu ușurință. Chiar și cele mai reușite oglindiri ale copilăriei în literatura engleză nu întrec acest roman în redarea durerii și temerii, plăcerii și afecțiunii, luminii și căldurii din *David Copperfield*. Nici un copil n-a cunoscut desigur aceleași experiențe ca David și totuși întreaga copilărie, copilăria oricui, se află în povestea sa.

Dickens însuși își reconsideră, își scrutează evoluția pînă la data scrierii romanului. În exterior, era o personalitate asupra căreia se revărsa admirația și afecțiunea unei națiuni, dar în suflet era ros de amarnice nemulțumiri. Ce a devenit el în proprii săi ochi, ca om și ca scriitor ? Analiza vieții sale, cu un scop terapeutic și explorativ, a făcut-o prin modalitatea ce se potrivea cel mai bine naturii sale, geniului său creator, aceea a artei. *David Copperfield* ne comunică mai mult decît se poate sesiza printr-o lectură grăbită. Dacă în intrigă și respectarea convențiilor Dickens e un victorian, consideră M. Engel, în esență și pe plan imaginativ el subminează chiar ceea ce aparent susține. *David Copperfield* reprezintă o culme a artei sale, desigur, dar marchează și un sfîrșit. Culminația vestește un nou punct de plecare.

*

Dickens resimțise demult nevoia unui periodic editat de el, în care să comunice publicului larg punc-

tul său de vedere asupra realităților vieții contemporane. În 1850, el a fondat revista *Household Words*, periodicul săptămînal pe care l-a condus cu o energie aproape despotică, bucuros că are în sfîrșit o revistă a cărei conducere nu i-o mai disputa nimeni.

Urmărindu-i activitatea redacțională e greu de imaginat cum a reușit, timp de nouă ani, să supravegheze fiecare detaliu al acestei reviste. Dar probele în acest sens sînt abundente. El i-a dat forma fiecărui număr, începînd cu citirea manuscriselor și, adesea, stilizarea lor și corespondența cu unii dintre autorii acestora, și terminînd cu aspectele privind difuzarea și problemele financiare ale întreprinderii. Dar Dickens avea un acut sentiment de responsabilitate față de cititorii săi. Nu vrea să-și piardă „auditoriul", aceasta ar fi însemnat totul. Era dispus, cînd apărea necesitatea, să fie nemilos cu sine. Considera că și colaboratorii trebuie să se supună aceleiași lipse de milă și să se sacrifice pentru a servi nevoile revistei. Membrii redacției n-aveau de ales. În *Household Words* și-a tipărit poemele George Meredith, iar Wilkie Collins și-a dobîndit renumele publicînd în această revistă. Printre colaboratorii mai importanți se numărau și Coventry Patmore, Charles Lever, Bulwer Lytton și Charles Reade.

Trăsătura cea mai caracteristică a acestei reviste e tratarea problemelor curente. În fiecare săptămînă se ataca cu anumit abuz. Revista se opunea în mod consecvent prejudecăților rasiale, naționale, religioase și de clasă. Ducea o susținută campanie împotriva analfabetismului și în favoarea ajutorului guvernamental pentru învățămîntul public și școli elementare sau profesionale pentru săraci. În paginile sale se susținea necesitatea rezolvării unor chestiuni de natură sanitară cum ar fi canalizarea, alimentarea

cu apă, înlocuirea magherniţelor cu case sănătoase ; apoi reglementarea relaţiilor dintre muncitori şi patroni, locuri de joacă pentru copii şi sistematizarea urbană ; reforma închisorilor, măsuri de protecţia muncii : subiecte mereu repetate, o atenţie specială fiind acordată învăţămîntului şi chestiunii locative. Punctul de vedere ce a dominat toate aceste articole şi multe altele izvora dintr-un radicalism care a putut surprinde în aproape orice domeniu — social, politic, economic — luat în dezbatere. Săptămînă de săptămînă, Dickens şi colaboratorii săi lucrau neobosit mînuind orice armă imaginabilă, de la argumentul judicios, însoţit de fapte şi cifre, flatarea, umorul, insinuarea, ironia şi parabola pînă la alegorie, repetiţie obsedantă şi diatribă. În totalitatea sa, revista e o mărturie a caracterului luminat al atitudinii lui Dickens în cele mai multe probleme ale societăţii secolului al XIX-lea şi a vastităţii preocupărilor sale. Mai mult, ele sînt dovada priceperii sale editoriale. Căci revista nu se adresa doar unui grup mic, specializat, de intelectuali, ci avea un uriaş public, mereu în creştere, mergînd în ambele direcţii, de la clasele de mijloc spre clasele de sus şi spre cele de jos. Probabil această realizare l-a făcut pe Lordul Northcliffe să-l declare pe Dickens cel mai mare redactor de revistă atît al veacului său cît şi al oricărui alt veac.

În cele din urmă, cu *Household Words* Dickens găsise instrumentul pe care-l căutase cu ani în urmă în primul număr din *Orologiul meşterului Humphrey*. În timpul care trecuse, el a învăţat să conlucreze cu un grup de colaboratori şi să-l conducă în acelaşi timp, cum nu putuse face cînd era redactor şef la *Daily News*. Atît sub aspect financiar, cît şi ca structură redacţională, *Household Words* a cores-

puns în mod ideal nevoii demult simțită a lui Dickens de a avea un periodic în care să poată spune cititorilor, profitabil și fără imixtiuni din afară, tot ce socotea necesar pe marginea unor teme de interes curent.

ILUZIE ȘI REALITATE : *MARILE SPERANȚE*

Următorul său roman, scris în 1852—1853 a fost *Casa umbrelor,* acea poveste întunecată și plină de furie în care Înalta Curte de Justiție, maghernițele din Tom-All-Allone's, falsa caritate a doamnei Jellyby și a d-nei Pardiggle, ipocrizia religioasă a lui Chadband, privilegiul de clasă de la Chesney Wold și corupția parlamentară a lui Coodle și Boodle sînt toate procedee simbolice pentru articularea instituțiilor într-un vast sistem de interese legitime și de putere.

Această analiză a societății secolului al XIX-lea Dickens a continuat-o fără preget în anii '50. *Timpuri grele,* apărut sub formă de foileton săptămînal în *Household Words,* în prima parte a anului 1854, făcea un rechizitoriu nemilos al industriei mecanizate și al doctrinei politice care invoca „legi" economice pentru a justifica dura exploatare a sărăcimii. În *Mica Dorrit* (1856—1857), scriitorul folosește închisoarea Marshalsea ca simbol al unui sistem care face din societate o temniță uriașă, un univers concentraționar. Peste tot, cum prea bine vedea acum Dickens, venalitatea și materialismul blocau străduințele pozitive spre îmbunătățiri. Birourile Circumlocuțiunii din toate departamentele stăteau, masive, ca un

zid chinezesc inexpugnabil, pentru a slei energiile celor ce reclamau reforme. În Parlament, influența nefastă a privilegiului submina avantajele guvernării reprezentative, transformîndu-le într-un lamentabil eșec. Bogătașii și industriașii negau vehement că ar avea vreo datorie față de angajații lor, în afară de plata salariilor stabilite prin legea pieței, pretinzînd că bunăstarea țării depindea de profituri înalte și muncă ieftină. Concluzia ? Dickens n-o putea ocoli : egoismul conducătorilor condamnă masele la ignoranță, mizerie și insalubritate.

Să nu se creadă însă că asemenea reflecții îl preocupau neîncetat pe Dickens. La Paris, el s-a întîlnit cu Victor Hugo și a participat la dineuri elegante cu Augier și Sandeau. În repetate rînduri a organizat producții teatrale de amatori — *Fiecare cu toana lui* de Ben Jonson, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare sau *Farul* lui Wilkie Collins făceau parte din repertoriu — fiind producător, regizor și jucînd el însuși, uneori, cu talent și forță dramatică.

Asemenea ocupații nu au putut fi mai mult decît scînteie în disperarea tot mai sumbră cu care scriitorul privea societatea. Iar peste deziluzia lui socială se suprapunea o nefericire tot mai adîncă sub unghiul vieții sale intime. Dickens n-a putut descrie o relație de dragoste adevărată, matură, fiindcă nu o cunoștea. Catherine, fata languroasă, cu ochi albaștri și cu pleoape grele, a devenit o femeie supraponderală, greoaie și obosită de nașterea atîtor copii, neînțelegîndu-și soțul, prea volatil, și incapabilă să comunice cu acesta. „Ea e amabilă și supusă, dar nimic pe lumea asta n-ar putea-o face să mă înțeleagă", mărturisea Dickens. Catherine n-a devenit stăpîna casei, castelana dorită de el. Ea era conștientă de aceasta și de aceea Georgina Hogarth, sora cea mai

mică a Catherinei, i-a luat treptat locul ca administratoare a gospodăriei, supraveghetoare a copiilor (Charley, Mary și Katey crescuseră deja, însă mai erau șase mai mici), secretară și confidentă a lui Dickens. În Georgina, scriitorul a găsit calitățile practice și înțelegerea pe care nu le putea obține de la Catherine ; totuși, el nu s-a îndrăgostit niciodată de Georgina.

Pentru a suporta mai ușor crizele din viața personală, Dickens se avînta cu furioasă disperare în activități care să-i absoarbă toate gîndurile. Între acestea, o punere în scenă a melodramei lui Wilkie Collins *Adîncuri încremenite*. Repetiții istovitoare au fost urmate de reprezentații încununate de triumf ; piesa a fost jucată atît la Londra cît și la Manchester în fața unui public entuziast, Dickens apărînd în rolul tragic al lui Richard Wardour. Dar cînd cortina cădea pentru ultima oară, el se regăsea într-o stare depresivă încă mai profundă.

Ironia sorții a făcut ca tocmai cînd viața lui conjugală se destrăma fără speranță, Dickens să dobîndească în cele din urmă micul palat, care fusese visul copilăriei sale de pe cînd se afla la Chatham. Ajuns de vînzare, conacul de la Gad's Hill fu renovat, iar la 1 iunie 1857 Dickens se mută în el cu familia, într-un moment cînd viața lui intimă îi părea insuportabilă. „Sărmana Catherine și eu nu sîntem făcuți unul pentru celălalt și nu-i nimic de făcut. Numai că ea mă face să mă simt stînjenit și nefericit, — ceea ce și eu o fac pe ea, ba chiar mai mult. Ea e exact așa cum o știi, avînd un fel de a fi amabilă și supusă, dar noi sîntem ciudat de nepotriviți pentru legătura ce există între noi... Adesea mă doare inima, gîndindu-mă ce mare păcat pentru ea că i-am ieșit eu în cale".

Pe măsură ce tensiunea dintre soți creștea, un alt motiv de zbucuim se profila în biografia lui Dickens : dragostea pentru o tînără actriță, frumoasa Ellen Ternan, care jucase la Manchester în piesa *Adîncuri încremenite*. Legăturile sale cu Ellen i-au devenit cunoscute Catherinei. Dickens a susținut mereu că nu și-a călcat jurămîntul de credință, dar Catherine nu l-a crezut, iar propria ei familie, cu excepția Georginei, îi alimenta neîncrederea. În cele din urmă, ea părăsi căminul, ocrotit atîția ani, instalîndu-se într-o casă cu fiul cel mai mare, Charley, care suferea pentru ambii părinți. Mary, dintre copii, luă partea tatălui, în timp ce Katey trecea, cu înfocare, de partea mamei. Ceilalți copii mai mici nu puteau înțelege încă agitația dureroasă din căminul lor, rămînînd în grija tatălui și a Georginei. După un timp, s-a convenit asupra unui acord de separare, în baza căruia Catherine urma să aibă propria ei casă și o pensie viageră din partea soțului. La 29 mai 1858, separarea era definitivă.

Londra literară fierbea de scandal. Dickens a fost aspru criticat în presă. În apărare, el a dat o declarație publică în care și-a proclamat inocența și a făcut aluzie la unele din defectele sărmanei Catherine. E posibil ca în fapt el să fi fost nevinovat, dar din punct de vedere emoțional suspiciunile soției n-au fost fără temei. În justificarea invocată de scriitor, se întrevede chiar un sentiment de vinovăție. Oricum, el nu iese cu credit prea evident din această întîmplare nefericită ; totuși, trebuie să spunem, în apărarea lui, că dacă n-a înțeles-o pe Catherine, Dickens nu s-a înțeles nici pe sine. Prins și năucit de o dragoste cînd se afla între două vîrste, el n-a avut de ales.

Relațiile dintre Ellen și Dickens rămîn ascunse în mister, cu toate revelațiile ce s-au făcut cu o jumătate de secol în urmă. Aceasta pare a fi acceptat fără entuziasm o viață dublă (sub o altă identitate) la Packham și aiurea. Se știe însă că Georgina și Ellen au devenit prietene și că la moartea scriitorului și Ellen era de față.

Nu avem nici o mărturie scrisă a lui despre Ellen, dar ea e reflectată în trei personaje : Bella Wilfer din *Prietenul nostru comun,* Rosa Budd din *Misterul lui Edwin Drood* și Estella din *Marile speranțe,* romane scrise în ultimii ani. Numai cunoașterea Ellenei a făcut posibil ca scriitorul să realizeze pentru prima oară portrete de femei ce respiră și sînt umane, nu tablouri idealizate și sentimentale. Ele sînt una și aceeași ființă și o astfel de făptură i-a pricinuit lui Dickens tot atîta chin pe cîtă plăcere. E posibil ca scriitorul să fi căutat în Ellen acel spirit angelic, pierdut, al Maryei Hogarth, copilul ideal, atît de deosebit de proprii copii care creșteau în jurul lui și-i produceau o mare frămîntare. Dar nu rezultă de nicăieri că ar fi găsit în farmecele pline de toane ale Ellenei dragostea de care avea nevoie. Și, cu anii, chiar acele farmece n-au rămas fără ofilire.

E posibil, așa cum susține K. J. Fielding, ca rolul jucat de Ellen Ternan în ultimii ani de viață ai lui Dickens să fi fost exagerat de biografi, ca și profunda melancolie de care se presupune că a suferit. Prea mulți martori au descris chipul său radios pentru a putea crede că a fost prada constantă a vinovăției, geloziei și disperării. Ceea ce putem afirma e că geniul lui Dickens s-a ridicat deasupra necazurilor. Nu există semne de încordare sau neatenție nervoasă în romanele ultimei perioade, deși cerul lor nu mai e așa de senin ca cel al romanelor timpurii.

Cititorii i-au rămas însă credincioși. Cînd, în iunie 1858, Dickens a început, la Londra, o serie de lecturi publice din operele sale, el a fost primit cu furtuni de aplauze, care erau mărturii ale lealității și sprijinului lor. Lecturile amintite s-au bucurat de un succes enorm, fiind urmate, în toamnă și iarnă de un turneu triumfal în Anglia, Irlanda și Scoția. Nu erau simple lecturi, ci fapte de hipnotică actorie. Dickens dădea viață personajelor sale cu un talent histrionic excepțional, captivîndu-și auditoriul cu magia vocii sale, după cum îi captivase, cu scrisul, pe cititori. Publicul era literalmente vrăjit de forța personalității sale. Unul din cei ce l-au auzit atunci avea să mărturisească : „Era de unul singur cît o întreagă trupă teatrală. Părea transformat, fizic, în timp ce trecea de la un personaj la altul ; avea tot atîtea voci distincte cîte personaje aveau cărțile sale ; dispunea la comandă de fîntîni de rîs și de lacrimi... cînd se așeza, nu urmau doar aplauze, ci o izbucnire pasionată de dragoste pentru omul Dickens". Și alți scriitori (de exemplu Thackeray și Mark Twain) au citit în public din scrierile lor, însă fenomenul Dickens rămîne unic, de la cîteva aspecte de scenografie, puse la punct de el personal pentru a scoate și mai mult în valoare actorul, și pînă la jocul său perfect. Textul din carte, special adnotat cu diverse indicații de regie, era doar un înlocuitor al suflerului, fiindcă de fapt el își cunoștea pe dinafară rolurile, pe care le interpreta cu atîta trăire încît auditoriul era absolut fascinat. Majoritatea celor prezenți cunoșteau foarte bine textul, însă modul cum dialogurile erau redate de Dickens, cu o voce distinctă, adaptată fiecărui personaj, și cu mimica potrivită sensului și stării sufletești, pur și simplu îi hipnotiza pe cei prezenți. Auditoriul izbucnea în cascade de rîs la scenele comice, era cuprins

de emoție la scenele dramatice, plîngea la cele patetice. Aceste lecturi autorul le-a continuat, la diferite intervale, în tot restul vieții.

Supărat pe editorii săi Bradbury și Evans pentru că luaseră partea Catherinei cu prilejul amintitei dezbinări, Dickens a rupt legăturile cu ei și s-a întors la Chapman și Hall. Pentru a-i pedepsi și mai aspru pe Bradbury și Evans, a suprimat, în 1859, revista *Household Words,* în care aceștia dețineau un sfert din acțiuni, și a editat un alt săptămînal, pe un plan aproape identic, pe care l-a numit *All the Year Round.* Aici, în 1859, a început el să publice admirabila *Poveste despre două orașe.* În cinci săptămîni, tirajul acestei reviste l-a triplat pe acela al predecesoarei sale, ajungînd la 300 000 de exemplare.

Anul despărțirii de soția sa coincide cu un alt eveniment, mai puțin dureros, poate, dar nu mai puțin semnificativ : prietenia cu Thackeray totdeauna simțită în secret ca neavînd o bază trainică, se destramă pentru o vreme (ulterior s-au împăcat). Cauza pare a fi fost o remarcă făcută de Thackeray la adresa lui Yates, unul din tinerii protejați ai lui Dickens. Cu Yates și îndeosebi cu Wilkie Collins, scriitorul își formase un nou cerc de prieteni mai tineri, mai puțin convenționali și iubitori de viață și de amuzamente. Lunga sa prietenie cu Forster, un om cam dificil dar care dovedise mult devotament față de el, slăbise.

Noul echilibru sufletesc și o anumită seninătate a vieții erau mai mult de domeniul aparenței decît al realității. E adevărat că adularea lui de către auditoriu l-a stimulat și susținut, că escapadele cu Collins l-au făcut să retrăiască unele momente strengărești ale tinereții. Dar călătoriile repetate cu trenul și reprezentațiile obositoare sub lumina lămpilor de gaz provocau o tensiune nervoasă sub care chiar ener-

giile sale începură a slăbi. Deși în cele din urmă reușise să-i impună Ellenei Ternan dragostea sa, faptul acesta nu i-a adus fericirea la care visase.

Marile speranțe, care a apărut, mai întîi, în *All the Year Round* din decembrie 1860 pînă în iunie 1861, este o operă semnificativă pentru momentul pe care îl trăia scriitorul : suferințele lui Pip din cauza Estellei reflectă aproape sigur propriile-i suferințe. Dragostea lui Pip e numai nevoie dureroasă, aproape fără tandrețe, fără iluzie. Acel „unic prieten și tovarăș de viață" după care Dickens tînjise cu atîta disperare continua să-i lipsească. După un spectacol cu *Faust* la Opera din Paris, în 1863, a găsit povestea insuportabil de mișcătoare „ca un ecou tînguitor al unor lucruri care zac în propria-mi inimă".

Scopul *Marilor speranțe*, în bună măsură intuitiv, a fost să răstoarne multe din falsitățile implicite în autobiograficul *David Copperfield*, care, cu toate calitățile sale, avea o notă prea potolită, prea roză de automulțumire. Pe de altă parte, „fiecare din aceste cărți exprimă un crez al scriitorului și puterea fiecăreia implică o reacție în raport cu redobîndirea lucrului pierdut, cu frumusețea hazardului, cu oroarea nedreptății sociale sau cu ipocrizia și amăgirea. Primul (și mai explicitul) roman autobiografic este o poveste de succes, nota dominantă fiind patetică. *Marile speranțe* indică o tendință de îndepărtare de succes, atmosfera sa dominantă este ironică". (M. Engel).

Pip nu cunoaște fericire și siguranță, în copilărie, pe care le cunoaște David, la început ; prima, și cea mai adîncă impresie, e aceea a propriei izolări, completă, într-un mediu ostil, simbolizat de un cimitir singuratic, unde familia sa zace îngropată, și de un ocnaș ale cărui cereri abrupte și insistente e forțat să le îndeplinească. „Mi se pare, spune Pip, că cea

mai vie și cea mai puternică impresie pe care mintea mea o păstrează despre identitatea lucrurilor am dobîndit-o în amurgul unei zile mohorîte și care a rămas neștearsă din amintirea mea". S-a trezit atunci („pumnulețul ăsta de om, care tremură și scîncește, înfricoșat de tot ce vede") singur într-un cimitir pustiu. Privea la mormîntul părinților (așa cum David Copperfield devine conștient de lume contemplînd cimitirul din fața ferestrei unde tatăl său zăcea îngropat). Acolo ia cunoștință Pip de existența spînzurătorii pentru răufăcători și curînd avea să afle că o galeră de deținuți face parte din habitatul său.

Pip e un narator extrem de riguros. Rememorarea conștiincioasă, a faptelor și sentimentelor, nu are scop justificativ sau didactic. E o operație de decantare, de clarificare a vieții sale, începînd cu primele amintiri pînă în momentul împăcării și liniștirii. Trebuia să cunoască, să înțeleagă cum și de ce a ajuns acolo. Calea analizei e lentă și misterioasă, și nu numai faptele în sine contează, în determinarea conduitei sau a emoțiilor sale, dar și sensul lor.

Marile speranțe e un roman exemplar pentru un discurs asupra intrigii. Ca în atîtea romane din secolul al XIX-lea, eroul e un orfan, deci nemarcat de o moștenire vizibilă, fără autoritate. Viața precede intriga, scriitorul se află, cum s-ar spune, în căutarea unei intrigi, a unei paternități. Autoritatea la care se referă e aceea a pietrei de mormînt care poartă numele părinților. Copilul putea atunci doar să pronunțe numele de Pip (din Philip Pirrip) și Pip a rămas pentru toată lumea (cu excepția prietenului Herbert care îl botează „Handel" fiindcă îi sugera o armonie după gustul său).

Desigur, Dickens romancierul vine în ajutorul lui Pip naratorul. El e mai ales acela care conferă dis-

cursului structura sa tripartită și pregătește imbricarea temelor ce apar în ordine cronologică sub pana lui Pip. Primele 19 capitole, prezentînd copilăria și adolescența, încheie prima etapă a „speranțelor" sale, odată cu plecarea din sat la Londra, pe cînd ceturile matinale se destramă ; a doua etapă se termină cu întoarcerea spre miezul nopții a ocnașului-protector (Cap. 39), iar a treia cînd, din nou, „ceața serii se ridică" și are loc împăcarea dintre Pip și Estella.

Punctul de sprijin, refugiul salutar, lumea stabilă și liniștitoare e reprezentată de fierăria lui Joe în care Pip se consideră totdeauna în afară de pericol. Dar brusc irumpe misterul, primejdia se insinuează, crima și păcatul se înstăpînesc odată cu furtul pilei și al pîinii, comis de un copil speriat sub amenințarea ocnașului. Orfanul care își caută pe pietrele de mormînt o filiație autentică, dar care în inima lui se împăcase cu tutela plină de bunătate a lui Joe, în ciuda tiraniei traumatizante a d-nei Joe (sora lui mai mare), are dintr-o dată revelația răului. Ocnașul fugar, flămînzit și cu picioarele în cătușe, îi cere să fure o pîine de la mama-surogat și o pilă de la Joe, aproape tatăl său. Magwitch, ocnașul, cu tot ce sugera el ca sordid și periculos, i se impune în conștiință forțînd gestul ambivalent — un act generos, dar sub teroarea fricii — al unui copil inocent și naiv. Evadatul, ieșit parcă din morminte ca o stafie înfricoșătoare, îl întoarce pe Pip cu capul în jos de cîteva ori în timpul conversației. Este scena din care decurge o bună parte din ceea ce i se va întîmpla lui Pip mai tîrziu. În timp ce e ținut de ocnaș cu capul în jos, Pip vede lumea răsturnată, iar cititorul e invitat să aibă aceeași viziune a lucrurilor în cursul narațiunii. Pe de altă parte, e și o scenă simbolică fiindcă însuși destinul lui Pip cunoaște de atunci o răsturnare.

Teama de ocnaș e temperată de compasiunea umană, naturală, pentru o ființă nenorocită, ceea ce întreține echivocul : Pip știe că e bine să hrănești pe cei flămînzi și expresia minunată a acestui sentiment creează legătura dintre cei doi. Această implicare din partea lui Pip stîrnește mai mult decît gratitudinea. Ocnașul devine „omul meu" pentru Pip, iar acesta, „băiatul" hăituitului ocnaș. Destinele se împletesc inextricabil, Pip nu se va mai putea niciodată separa de criminal, cu care împărtășea o vinovăție fiind susceptibil de galere, dacă vina lui ar fi fost cunoscută. Umbra delictului și a închisorii se proiectează peste existența lui Pip.

Și dacă prima întîlnire decisivă din viața lui a avut loc la cimitir, a doua se va petrece la Satis House, care va deveni de acum înainte, pentru el, locul tuturor întîlnirilor și al tuturor despărțirilor.

Satis House e casa domnișoarei Havisham și în același timp mormîntul ei. În centru, asemenea unui păianjen în alb și gri, de un alb cenușiu, prăfuit, ca șuvițele de păr, ce-i ies de sub bonetă, stă țeapănă miss Havisham, femeia neconsolată, a cărei inimă nu și-a mai putut redobîndi ritmul firesc. Ea supraviețuiește trădării unui amor imaginar și devine stăpîna unui cult al coșmarului, plutind într-o penumbră ireală, printre fetișuri erotice (cum sînt torturile de nuntă), care la cea mai mică atingere s-ar preface în praf. După ruptura logodnei, ea a oprit timpul. În casa aceasta nu se știe niciodată dacă-i zi sau noapte și nici anotimpurile nu există. Casa ei e o altă lume. Frustrarea o exclude, din comunitate. Fantomatică, „prizoniera" pare a locui un castel solitar și înghețat, unde face dintr-o fiică a hazardului propria victimă, crescînd-o în sentimentul urii față de bărbați și în detestarea iubirii : Estella. Pip trece pragul acestei

case : „— Vino mai aproape, să te văd. Vino aproape [...]. Uită-te la mine, spune domnișoara Havisham. Nu ți-e teamă de o femeie care n-a văzut lumina zilei de cînd te-ai născut ? [...]. Cîteodată am trăsnăi bolnăvicioase [...] și acum mi-a trăsnit prin cap că vreau să văd pe cineva jucîndu-se. Hai, hai ! spuse ea cu o mișcare nerăbdătoare a degetelor de la mîna dreaptă. Joacă-te ! Joacă-te !“ Estella, pe care domnișoara Havisham a adoptat-o pentru a face din ea un instrument de vindictă contra destinului, Estella și Pip încep jocul de cărți. Cu intrarea în scenă a tinerei distrugătoare de inimi, întreaga viață a lui Pip începe să se balanseze ca pendulul destinului, iar cartea pe care o scrie Dickens începe să se desfășoare nu ca o melodramă foarte colorată, ci ca o poveste de avertizare, a cărei importanță socială e nelimitată : „Băiatul ăsta spune valeților «flăcăi», zise Estella batjocoritoare, înainte de sfîrșitul primului joc. Și ce mînă aspră are! Și ce ghete grosolane! [...]. Pînă atunci nu-mi trecuse niciodată prin gînd că trebuie să-mi fie rușine de mîinile mele ; dar acum începeam să le socotesc destul de urîte. Disprețul ei pentru mine era atît de puternic încît mă molipsii și eu“. Suferințele lui Pip vor crește pe măsură ce se va îndrăgosti tot mai mult de trufașa ființă. „— Sînt drăguță ? — Da, cred că ești foarte drăguță. — Te jignesc ? — Nu așa mult ca rîndul trecut, răspunsei eu. — Nu așa mult ? — Nu. Punîndu-mi ultima întrebare, mă fulgeră cu privirea ei, după ce-i dădui răspunsul, mă lovi peste obraz cu toată puterea. — Și ai de gînd să-mi spui sus. De-aia ? — Nu, răspunsei acum ? spuse ea. Monstru necioplit ce ești, acum ce crezi despre mine ? — Nu vreau să-ți spun. — Fiindcă eu, nu de-aia. — De ce nu mai plîngi puțin nenorocitule ? — Nici n-am de gînd să mai plîng din

cauza dumitale, spusei eu, ceea ce cred că era cea mai mincinoasă declarație din viața mea, fiindcă și în clipa aceea în sufletul meu plîngeam din cauza ei și știu cîtă durere mi-a pricinuit Estella mai tîrziu". Relația lor e o constantă în toată cartea pînă la final și e simbolic reprezentată pentru noi, în forme repetitive, de la prima lor întîlnire cînd, după jocul de cărți, îi dă mîncare jos ca unui cîine, umilindu-l. Numele ei înseamnă desigur *stea* și așa o văzu prima dată Pip, ducînd o lumînare prin întuneric și plecînd apoi cu ea, lăsîndu-l în beznă, singur.

Efectul imediat al acceptării modului cum îl vedea Estella fu hotărîrea de a deveni mai demn de ea prin autoeducație, prin șlefuire continuă, trudnică, înainte chiar ca dl. Jaggers să înceapă a se ocupa de viitorul său plin de „mari speranțe".

Pip are de altfel convingerea că avocatul Jaggers acționează ca agent al domnișoarei Havisham atunci cînd vine la fierărie pentru a-i propune să meargă la Londra ca să studieze pentru a deveni un gentleman. Această convingere e întărită de înseși vorbele domnișoarei Havisham cînd a fost să-și ia rămas bun : „— Plec la Londra", iar domnișoara Havisham îi spune : „Ai un viitor plin de făgăduieli în fața ta. Fii băiat bun, ca să-l meriți, și ascultă de sfaturile domnului Jaggers".

Stabilit la Londra, cu Herbert, și expus influenței doamnei Pocket și a unor colegi din familii cu situație, precum și lecțiilor despre viață ce i le dau Wemmick și Jaggers, Pip devine în adevăr un gentleman. Crezînd că această nouă stare a lui se bazează pe bani proveniți dintr-o sursă „curată", el trăiește o vreme într-un fel de vis. Întoarcerea lui Magwitch îl trezește însă la realitate. Pip descoperă că viața nu e, la urma urmei, un basm. El află că bunăstarea

lui provine de la un criminal, că însești fermecătoarele Havisham și Estella au legături criminale și că tratamentul ce i-l acordase lui Joe Gargery după ce a devenit „gentleman" are de asemenea ceva suspect în el. Trezirea la realitate se petrecere într-o noapte, cînd Pip era singur în apartamentul său și i-a fost dat să aibă un vizitator : „Eu țineam lampa peste balustrada scării, iar el intră, încetul cu încetul, în cercul ei de lumină". Această apariție din copilărie fu pentru el un șoc destul de puternic, care-l umplu pe sclifositul gentleman de repulsie. Însă educația lui Pip de-abia începuse : „— Pot îndrăzni să te întreb cum de ți-a mers bine de cînd am stat amîndoi în mlaștinile acelea pustii și înghețate ? [...]. Are voie un ocnaș să te întrebe despre ce avere e vorba ? [...] Am voie să ghicesc, spuse ocnașul, care a fost venitul dumitale de cînd ești major ? Hai să-ncepem cu prima cifră. Cinci ?" Pip fu cuprins de teamă și scîrbă, „care n-ar fi putut să fie mai mari nici dacă ar fi fost cea mai crudă fiară". Și pe cînd Pip se afla în această stare, Magwitch rostește sentința definitivă : „— Vezi, Pip ? Eu sînt pentru tine al doilea tată. Tu mi-ești fiu, mai fiu decît oricare fiu".

Banii, numai ei fac posibilă instruirea, educația capabilă să facă dintr-un om un „gentleman" ; iubirea nu-și atinge plenitudinea decît la indivizii cărora banii le-au asigurat și o educație convenabilă. E tocmai morala pe care Magwitch, ocnașul, o proclama cu orgoliu ca stategie : să facă din Pip un „domn" prin virtutea salvatoare a banilor cîștigați de „amărîtul de cîine", care dorește să-și ia astfel revanșa asupra societății : „Da, Pip, băiete, am făcut din tine un gentleman ! [...] Am dus un trai greu ca să-ți fie viața ușoară ; am muncit din greu ca să nu-ți pese de muncă. Ce te supără, băiete ? Îți spun eu să te

simți îndatorat față de mine ? Nici gînd ! Îți spun toate astea ca să știi că amărîtul ăla de cîine, pe care l-ai scăpat, și-a ridicat capul așa de sus, încît a fost în stare să crească un gentleman, și, Pip, ăla ești tu !" Pip află deci că îngerul său păzitor nu era bătrîna domnișoară Havisham, ci un criminal căruia îi întinsese cîndva mîna. Încîntat să trăiască pe seama bogăției unei femei știind că aceasta era de sînge ales și avea bani agonisiți „cinstit", el descoperea acum că datora totul unei mîni pătate. Și aceasta încă nu era totul. Estella se dovedește a fi chiar fiica lui Magwitch, a cărui dorință era s-o căsătorească cu Pip. Pentru aceasta s-a întors el, surghiunitul criminal, din Australia, cu riscul vieții. Pip își dă seama că dacă are un tată, acela nu putea fi, în sens moral, decît Magwitch. Își riscă deci și el viața pentru a-l scoate din Anglia, dar Magwitch moare în urma tentativei de a se răzbuna pe omul care îl vîrîse la închisoare fără vină. Dickens o căsătorește însă pe Estella cu Drummle, un nobil de țară brutal, care o umilește. Ea nu redevine liberă decît prin moartea acestuia. Dickens nu voia să încheie cartea cu o împăcare între Pip și Estella, însă prietenul său Lordul Lytton, romancier el însuși, a insistat să adauge un final fericit. Îl vedem, așadar, pe Pip întîlnind-o pe Estella și ni se spune, cu vorbele lui Pip : „i-am luat mîna în mîna mea și am plecat din locurile acelea părăginite ; și așa cum ceața dimineții se ridicase odată, demult, cînd plecasem pentru prima oară de la fierărie, tot așa acum, ceața serii se ridica, și, în lumina blîndă, a cărei întindere nesfîrșită mi se dezvălui, nu văzui nici o umbră care să-mi vorbească de o nouă despărțire".

Acest sfîrșit a trezit reacții diferite din partea criticii. Unii l-au considerat scandalos de convențional, în timp ce alții îi găsesc o deplină justificare.

Ne amintim că, după întoarcerea lui Magwitch, Pip luase o decizie de cea mai înaltă semnificație printr-o liberă alegere. El l-ar fi putut abandona pe ocnaș în mai multe rînduri, ultima oară chiar la proces, dar de fiecare dată s-a gîndit să nu facă aceasta în mod liber, în lumina întregii sale experiențe, a ceea ce știa că nu trebuie să facă acum, la vîrsta de 23 ani. Era vîrsta la care trebuia să fie bărbat. Lașitatea și acțiunea curajoasă sînt alternativele ce se deschid îndeobște subiectivității umane. Un om nu este, la urma urmei, decît suma actelor sale libere. Un act uman, spunea Sartre, trebuie să fie făcut cu luciditate perfectă și să implice o acceptare a răspunderii și pentru alții. Este tocmai ceea ce a făcut Pip din clipa redobîndirii conștiinței de sine.

Dacă istoria lui Pip, povestită de Pip într-un mod subtil și arbitrar (totuși n-avem dreptul să contestăm convenția discursului), ne captivează, aceasta se întîmplă din cauza studiului minuțios al unei dezvoltări, al unui progres spiritual, al trecerii de la o viziune confuză a lucrurilor la conștiința de sine. E adevărat că acest progres e o dezvoltare progresivă ce urmează copilăriei, trece prin adolescență și ajunge la maturitate, că acest progres implică hotărîri și asumări de răspunderi succesive, a căror funcție nu este numai de a fixa atenția noastră critică asupra personajului, ci și de a face din acesta un gen de catalizator al problemelor puse de raporturile umane din sînul societății, ale cărei imperative morale, economice și sociale, cu toate că aparțin unui moment dat al istoriei, ne apar ca fiind aproape atemporale. În timp ce istoria lui Pip capătă înfățișarea

de fabulă sau alegorie, temele, evenimentele, personajele sînt ca simboluri și lectorul, ca și naratorul, al cărui complice devine și cu care se confundă, trece prin această pădure a dezordinii și deghizării subtile pentru a atinge în final pragul ambiguu al unui domeniu neexplorat, acela unde reîntîlnirile nu sînt amenințate de umbra unei eventuale separări.

Personajul cel mai demn de admirație în *Marile speranțe* pare a fi Joe Gargery, bunul fierar, și e posibil ca scopul pozitiv al lui Dickens în acest roman să fi fost a arăta, dincolo de prejudecata care îl subjugase și pe tînărul Pip, unde se află adevărata noblețe sufletească. Fierarul Joe este leal, delicat, înțelept și iertător, în contrast cu tînărul său ucenic, care, deși băiat bun în fond, e împins de ambiție spre o conduită meschină, egoistă, lașă, asumînd și toate semnele exterioare ale snobismului.

Norocul capricios al lui Pip începe și se sfîrșește cu acest Joe, care renunță la avantajul de a-l avea pe Pip ca ucenic și pînă la urmă îi plătește și datoriile, singurele care au rămas din bogăția și speranțele lui Pip. Forja rămîne într-adevăr o imagine mișcătoare a demnității muncii. Cu ea începe și se sfîrșește povestea, căci reîntîlnirea lui Pip cu Estella nu e mai mult decît un epilog. Contrastul dintre ocupanții vilei de cărămidă și aceia din umila căsuță de lemn este punctul de plecare al pelerinajului fals al lui Pip în căutarea gentileței ; cînd se întoarce după ani, din Satis House n-au rămas decît ruine, pe cînd la fierărie înflorește, simplu, o familie fericită. După moartea d-nei Gargery, Joe și Biddy se căsătoresc, iar rodul iubirii lor se numește tot Pip.

Pip nu e așadar un decepționat, ci un înșelat. Destinul său a fost hotărît nu de o patroană excentrică, ci de un ocnaș surghiunit, care trudește pe

singuraticele pășuni din New South Wales (Australia) pentru a-i asigura lui Pip un viitor. Umbra închisorii și a crimei, care l-a însoțit pe Pip după acea primă întîlnire din cimitir și de care a încercat să se elibereze odată cu depășirea condiției sale umile, se întoarce cu o forță covîrșitoare pentru a-i sfărîma definitiv visele. Întreaga dezvoltare a narațiunii se bazează de fapt pe primele capitole de la început : amintirea lui Pip conduce la resurecția lui Magwitch și, mai tîrziu, la hotărîrea acestuia de a-l face „gentleman", asigurîndu-i o avere și veghindu-i cu discreție pașii. Fostul ocnaș nu va ști că dorința lui de a rămîne anonim pînă ce va avea ocazia să-l vadă pe „gentleman" l-a condus pe Pip la credința că este instruit pe banii domnișoarei Havisham, în ideea ca el să devină un partener convenabil pentru Estella, credință la care tînărul ține și atunci cînd află că Estella a fost instruită, la rîndul ei, ca să-i chinuiască pe cei ce s-ar îndrăgosti de ea. Avem astfel situația curioasă că în timp ce frumusețea fiicei lui Magwitch era folosită de domnișoara Havisham pentru a zdrobi inima lui Pip, bogăția aceluiași Magwitch se revarsă asupra lui pentru că el îi amintea bătrînului ocnaș de pierduta lui fiică. Mai mult, Pip a căutat să se țină departe de Magwitch tocmai fiindcă vroia să fie demn de frumusețea și buna creștere a Estellei. Stranii combinații ale destinului.

În răceala crudă atribuită Estellei recunoaștem ezitarea, altminteri rezonabilă, a Ellenei Ternan în fața iubirii lui Dickens. Dar Pip a iubit-o pe Estella tot atît de mult ca Heathcliff pe Catherine în *La răscruce de vînturi* de Emily Brontë. Cînd Estella anunță pe Pip că se va căsători cu Drummle, consolîndu-l cu uitarea inerentă vieții, Pip se revoltă ca în fața absurdului însuși : „— Să te înlătur din gîn-

durile mele ? Dar faci parte din viața mea, din ființa mea. De cînd am venit aici pentru întîia oară, eu băiatul cel grosolan, a cărui inimă ai rănit-o din prima clipă, te-am găsit în fiecare rînd pe care l-am citit, te-am descoperit în fiecare privelişte pe care am văzut-o de atunci — în fluviu, în pînzele corăbiilor, în mlaştină, în nori, în lumină şi întuneric, în foşnetul vîntului, în apa mării şi pe străzi [...]. Vei rămîne pînă la sfîrşitul vieţii mele o parte din ființa mea, o parte din puținul care e bun în mine şi o parte din ceea ce e rău în mine". Poate că unirea la sfîrşit a acestor două ființe nu trebuie aşa de mult condamnată. Redresarea morală a lui Pip începe cînd este mişcat de patosul binefăcătorului Magwitch, însă propria lui suferință în dragostea pentru Estella a mişcat de mult inima domnişoarei Havisham.

Nevoia de dragoste constituie o temă principală a romanului. Datorită sentimentului de izolare din copilărie, Pip e atras mai întîi de Biddy, apoi de Estella ca un antidot la starea sa de copil lipsit de dragoste. Orfan fiind, descoperă în Magwitch imaginea unui tată. Iubirea ce o simte pentru acest om în ultima parte a *Marilor speranțe* îi aduce satisfacție şi identitate. Cînd află că Estella e fiica lui Magwitch, simte pentru prima oară un element comun care-i leagă. Înainte, el fusese doar victima unei infatuări care aproape i-a luat mințile. Cînd Pip şi Estella se întîlnesc în grădina părăginită a domnişoarei Havisham, după experiența tristă a Estellei cu Drummle, amîndoi sînt deja modelați prin suferință. Pip iartă insultele Estellei ca şi răceala ei din trecut, într-o efuziune de dragoste şi o vede într-o lumină nouă. Dragostea a ajuns să însemne mai mult decît bani, proprietate, poziție socială. Ceva apropiat de ideal se află în realizarea finală a ceea ce este iubirea cînd Pip şi Estella

se întîlnesc în ultimul capitol. Estella îi spune lui Pip că „o suferință mai puternică decît orice învățătură m-a făcut să-ți înțeleg sentimentele".

În sfîrșit, Estella și Pip puteau fi uniți. Chiar dacă unii deplîng această încheiere fericită și o preferă pe cea plănuită inițial de Dickens, am putea accepta totuși posibilitatea ca în unsprezece ani Estella să fi ajuns la cunoașterea de sine și la iubirea neegoistă, asemenea altor personaje. După cum ea însăși spune : „Am fost îndoită și frîntă, dar nădăjduiesc că asta s-a întîmplat pentru a mă preface într-o ființă mai bună". În plus, pare să fie o concluzie satisfăcătoare că Estella, fiica lui Magwitch, își găsește fericirea lîngă Pip. Cititorul modern poate să prefere sfîrșitul inițial, cu tonul prozaic și cu respingerea expectațiunii romantice și să considere că varianta a doua, cu promisiunea ce o sugerează, a unei căsătorii între Pip și Estella, „eliberează" energii pe care le-am considerat puternic încătușate și de fapt eliminate din text. Pe de altă parte, alegerea între aceste două sfîrșituri e oarecum arbitrară și neimportantă deoarece momentul decisiv a avut deja loc înainte de a începe vreunul din aceste două finaluri. Sfîrșitul real poate să aibă loc odată cu recunoașterea și acceptarea de către Pip a lui Magwitch, după prinderea acestuia. Oricum, acesta e deznodămîntul etic.

Reconcilierea și iertarea provin din descoperirea elementului fundamental din relațiile și înțelegerea umană ; adevărata identitate și eliberarea din izolarea de semeni se dobîndesc prin umilință și compasiune. Aceasta e tocmai ceea ce ni se înfățișează simbolic în sentimentele lui Pip față de Magwitch, pe cînd din propria voință merge cu ocnașul pe galera care îl duce la închisoare și simte că de acum înainte locul său e alături de Magwitch : „cînd m-am așezat

lîngă Magwitch, am simțit că acela avea să fie locul meu de acum înainte, cît timp mai era el în viață. Căci acum toată sila mea față de el pierise, și în ființa aceasta hăituită, rănită, încătușată, care mă ținea de mînă, nu vedeam decît un om care ar fi vrut să fie binefăcătorul meu și care se purtase cu mine, atîția ani de-a rîndul, cu dragoste, cu recunoștință și cu mărinimie. Nu vedeam în el decît un om care se purtase cu mine mult mai bine decît mă purtasem eu cu Joe". Pip va fi alături de Magwitch pînă la moartea binefăcătorului său, al cărui sacrificiu suprem, căci a riscat totul pentru a-l întîlni pe Pip, e unul din momentele cu cele mai largi rezonanțe morale și umane din roman.

Un atac la adresa unei instituții publice care abuzează de autoritatea sa, dar și un comentariu plin de amărăciune asupra inumanității omului față de semenul său întîlnim în scena de la tribunal, cînd Magwitch e condamnat la moarte. Magwitch e una din cele treizeci și două de persoane cărora li s-au rostit sentințe capitale în cursul acelei ședințe. O mulțime de oameni, „un mare auditoriu teatral", a venit să asiste la spectacol. Judecătorul le ține condamnaților un discurs pompos, moralizator, în care și-l alege pe Magwitch, aflat deja în pragul morții, ca exemplu de „pacoste a societății". Iar Dickens comentează : „Soarele, care pătrundea prin stropii sclipitori de ploaie, lovea în ferestrele mari ale tribunalului, aruncînd o săgeată de lumină între judecător și cei treizeci și doi, unindu-i parcă și amintind poate unora dintre ascultători că și osîndiții și judecătorul aveau să se înfățișeze deopotrivă, înaintea marii judecăți, care e atotbiruitoare și nu poate greși".

Un personaj cu o funcție deosebită în destinul lui Pip e avocatul Jaggers, pe drept cuvînt considerat o

realizare supremă a artei lui Dickens. În romanele de maturitate portretele de avocați sînt infinit mai reușite decît în cele din tinerețe și incomparabil mai plăcute sau cel puțin mai umane. Personalitatea dominantă a lui Jaggers capătă înfățișarea sorții însăși. După el, rasa umană se află totodeauna la ananghie, copiii ei fiind împinși să-și găsească drumul mai curînd sau mai tîrziu în plasa lui și a altora de profesia lui. Totdeauna știe ceva nefavorabil despre oameni și Herbert nu e singurul care, venind de la o discuție cu el, avea sentimentul că a comis o nelegiuire. Comportarea sa îngrozește pe toată lumea. Atent la fapte, nu recunoaște niciodată nimic și sfătuiește și pe alții să facă la fel : „Nu te baza niciodată pe aparențe, ci pe dovezi. Nu permite întrebări, nu rîde și nu te relaxa". Un alt personaj complex e ajutorul lui Jaggers, Wemmick. Spre deosebire de șeful său, Wemmick uită de birou cînd merge acasă, unde îi poate oferi lui Pip sfaturi pe care nu le-ar fi dat la birou. Distincția pe care o face între cele două lumi (cea de la serviciu și cea de acasă) constituie un aspect esențial în caracterizarea acestui personaj : la birou el e doar o mască ; sufletul său, adevăratul Wemmick, se poate cunoaște numai acasă.

Perioada dintre anunțarea de către Jaggers a „marilor speranțe" și prăbușirea lor e umplută de scriitor cu o constelație de personaje și o succesiune de scene în care forța lui creatoare s-a putut desfășura din plin. Capitolele de început și cele finale sînt, de altă parte, intens dramatice. O trăsătură remarcabilă o constituie modul în care acționează sceleratul Compeyson, văzut numai în apariții scurte, înghemuit într-un șanț, între spectatorii de la un teatru sau barcă. Vedem rezultatele intrigilor sale, dar el lucrează majoritatea timpului în afara vederii. Modul

cum moare e o pedeapsă bine meritată pentru nefericirea cauzată altora (domnișoarei Havisham și lui Magwitch îndeosebi). Un alt nemernic, Orlick, sfîrșește în temniță și celălalt, Drummle, se stinge ca urmare a unui ultim act de brutalitate.

Narațiunea e o țesătură colorată și captivantă, cu un abil joc de lumină și umbră a perspectivelor. Predomină ceturile mlaștinilor, luminile clar-obscure în care obiecte familiare iau formă de fantome ; cînd acestea se ridică, apare lumina blîndă a soarelui, dezvăluindu-i lui Pip ce îl așteaptă în viață : în prima călătorie la Londra lumea se afla în fața lui ; la întoarcerea de la funeraliile surorii sale, d-na Joe Gargery, adevărul evident că urmau să treacă ani înainte ca el să-și viziteze din nou vechea casă ; la ultima întîlnire cu Estella, conștiința că nu se va despărți din nou. Mai frecventă decît lumina soarelui este prezența luminii artificiale : luminile de la „Satis", noile felinare cu gaz de pe străzile Londrei, lampa de citit cu care Pip l-a întîmpinat pe Magwitch, lumînarea ținută de Orlick în timp ce manifesta o bucurie drăcească la supunerea dușmanului.

Fluviul nu este numai o sursă pentru „drama de atmosferă" — un aspect al artei lui Dickens la nivelul realist al cadrului luat separat — ci, ca și farul Virginiei Woolf, un simbol ce unește temele disparate ale morții, renașterii, pierderii și împlinirii. Pe tot cursul *Marilor speranțe*, ca și în alte romane, fluviul este în primul rînd o emblemă a morții și corupției, asociat, de asemenea, cu dragostea și inocența.

Narațiunea la persoana întîi e admirabil susținută, înregistrînd atît căutările minții adulte cît și caracterul nemediat al unui conflict cu forțe ciudate și de neînțeles. Tonalitatea e mai dură, mai puțin nostalgică decît tonalitatea din *David Cooperfield* și carac-

terul de penitență al amintirilor lui Pip nu ascunde calitatea agresiunii reale din reacția sa față de nedreptățile copilăriei.

Chiar dacă Pip n-are nimic din „eroul de roman" în sensul deplin al cuvîntului, chiar dacă nu e un Tom Jones sau un Julien Sorel, el ne cîștigă simpatia din cauza inteligenței și curajului său ; îi recunoaștem o anumită delicatețe morală, o decență funciară și o bună percepție intuitivă. Într-o viață jalonată de morminte și ocnași, de răufăcători și imbecili, de impostori și bătrîne nebune, într-un univers dominat de cețuri și mlaștini, în care se mișcă dorințele și deziluziile copilăriei sale, dorințele și deziluziile vîrstei adulte, Pip se hrănește cu cețuri iluminate și realități umbrite, cu culori dulci și cu bucurii amare. Meschin și generos, ingrat și gata de sacrificiu — ignorant și înșelat, temerar și laș în același timp, Pip e personajul cel mai reușit pe care Dickens l-a creat vreodată. Cu toate defectele sale, sau poate tocmai de aceea, îl simțim apropiat și salvarea lui se află în însăși povestea vieții sale. Pip e configurat ca o victimă, o victimă inconștientă, dusă în eroare de hazard și intenție, expusă mereu la pericol și salvată numai fiindcă, așa cum a crezut Dickens și ne-a sugerat stăruitor în romanele sale anterioare prin cazuri marginale, avem toate motivele să ne încredem în natura umană, de vreme ce aceasta conține în ea puteri compensatorii, impulsuri înnăscute spre regenerare spirituală.

Decantarea e atît socială cît și personală și la fel ca în alte romane tîrzii simbolismul e mai profund. Datele autobiografice — atîtea cîte sînt — au fost împletite în ficțiunea lui *David Cooperfield ;* al doilea roman a trebuit să fie ficțiune pură. Acești doi factori — eliberarea de cerințele fără formă ale vieții

reale și o foarte necesară și de aceea foarte intensă, preocupare personală, s-au îmbinat în mod fericit de această dată pentru a face din *Marile speranțe* o operă de artă cu admirabile calități epice. Singura, probabil, care prin concentrația sa formală și prin forma unitară la fiecare nivel de lectură corespunde cerințelor puse romancierilor de Flaubert și James. Aceasta nu înseamnă că *Marile speranțe* e și cel mai mare roman dickensian. Dickens trebuie apreciat cu alte măsuri decît cei doi romancieri amintiți. Sub aparenta lor dezordine și lipsă de disciplină formală *Mica Dorrit* și *Casa umbrelor* posedă, pe lîngă o structură narativă complexă și o mare semnificație la nivel simbolic.

VI. VINA NIMĂNUI

O ANATOMIE SOCIALĂ : *CASA UMBRELOR*

DICKENS ÎN TOTDEAUNA a mînuit topografia Londrei cu o îndemînare sigură și amănunte specifice. Fiecare din romanele sale londoneze își are un cadru reprezentativ sau o serie de cadre legate între ele. *Casa umbrelor* și-a fixat centrul în Londra juridică, „în însăși inima cetii", care formează astfel ganglionul central al contagiunii mortale pe care romanul o va urmări în toate ramificațiile sale geografice și sociale. Această contagiune își extinde pestilența în lumea engleză departe pînă la Chesney Wold în Lincolnshire, unde familia Dedlock își are moșia, la proprietatea imobiliară numită „Casa umbrelor" a lui Jarndyce de lîngă St. Albans, unde Ada, Richard și Esther găsesc adăpost în fața nenorocirii ce-i amenință : la cocioabele din Hertfordshire și mult mai departe la Boriboola-Gha din Africa, ai cărei băștinași sînt incluși în programul doamnei Jellyby de „civilizare" în timp ce propria familie se scufundă în haos și faliment, la indienii Tockahoopo din America

pe care doamna Pardiggle vrea să-i aducă la calea cea bună prin evanghelia filantropiei. Curînd, descoperim deci că Înalta Curte și cazul Jarndyce prezintă numai o fațetă a pecinginei, că îngîmfarea și tirania nu sînt doar prerogativele trecutului, ci la fel de active și în prezent, că aroganța și parazitismul au un efect la fel de nimicitor în credințe moderne și la indivizii în viață. Indiferența lui Sir Dedlock, rudele ce-l tămîiază și politicienii care sînt instrumente ale unui sistem politic muribund și aristocrația orbită de mîndrie se asociază cu traiul parazitar, comportarea arogantă și plină de înfumurare. Dickens ne oferă astfel o viziune asupra unui organism bolnav, asupra unei infecții ce pătrunde în întregul corp social. El acționează ca un anatomist sau ca un patolog, făcînd deci anatomia societății.

În *Casa umbrelor* se recunosc cu ușurință două axe principale pe care e construit romanul — axa temporală și cea spațială, ambele asigurînd conexiunile necesare de structură. Elementul temporal stabilește legătura dintre prezent și trecut. Ca și în alte romane ale lui Dickens, trecutul se insinuează în viața personajelor, le tulbură cursul firesc al vieții, fie că acest trecut e reprezentat de propriile fapte sau că își are originea în întîmplări cu totul independente de voința ori actele anterioare ale individului, însă asociate cu el indirect. Așa stînd lucrurile, toți oamenii se află într-o relație strînsă, fie că sînt sau nu conștienți de aceasta, cu trecutul lor, al celor înrudiți sau asociați cu ei, în ultimă instanță al întregii societăți. Nu are nimeni o existență atemporală. De aceea, cu fiecare atitudine sau act din prezent ne modificăm, în bine sau în rău, raporturile noastre cu acest trecut. Procesul Jarndyce contra Jarndyce reprezintă un asemenea trecut și cei care se lasă prinși în mrejele sale

devin victime. De asemenea, faptele din tinerețe ale Lady-ei Dedlock (legăturile amoroase cu căpitanul Hawdon, de pe urma cărora s-a născut Esther Summerson, părăsită de ea și apoi considerată defunctă) își au consecințele după mulți ani și semnele apar pe neașteptate pentru a tulbura viața distinsei Lady care va muri din cauza acestui trecut. Sub raport spațial, organizarea romanului comunică impresia covîrșitoare că oamenii, indiferent cine sînt și unde își au locul, se află cu toții în aceeași plasă uriașă, în care orice perturbare sau vibrație, într-o parte sau alta pe întinderea ei, se transmite și e resimțită pe tot întinsul. De la un capăt la altul al romanului domină referințele la pînze de păianjeni și muște captive, formînd astfel una din imaginile cu forță cumulativă. Concretă, dar și simbolică, este răsfrîngerea condițiilor de mizerie din magherniţele cartierului Tom-All-Alone's asupra vieții personajelor din societatea bună. Infecția generată de îndelunga neglijare a vieții săracilor se răspîndește în direcții nebănuite și în fața molimei bogăția nu mai poate fi o barieră.

Viziunea lui Dickens din acest roman cuprinde întreaga societate, a cărei vinovăție nu poate fi dezvăluită printr-o descoperire dramatică bruscă. Din cauza vastității impresionante a proiectului său, scriitorul a fost confruntat cu problema selectării unui punct de vedere. Prin cel omniscient, la persoana a treia, se pierde mult din încărcătura emoțională. Pe de altă parte, persoana întîi suferă de alte neajunsuri, la fel de importante. Cum poate o singură persoană să participe direct la toate aspectele la care se referă romanul ? Acceptînd limitările ce le impune fiecare din aceste puncte de vedere, Dickens îmbrățișează ambele alternative în *Casa umbrelor :* impresiile din jurnalul eroinei, Esther Summerson, sînt amplifi-

cate de omniscienţa naraţiunii impersonale. Un compromis viabil, desigur, fiindcă în timp ce menţine detaşarea persoanei a treia, îi permite romancierului să dea expresie afecţiunilor sale prin personajul central. Această abordare înlesneşte, de asemenea, reducerea elementelor divergente ale povestirii la o structură flexibilă şi comprehensibilă, precum şi integrarea lor într-un etalon unic. Putem deduce, de aici, şi existenţa unei implicaţii ironice, bogat confirmată prin exemple, că viaţa însăşi e mult mai largă decît orizonturile persoanelor cu care autorul a decis să se asocieze. În acest fel romanul este fără un centru, în sensul că evenimentele nu sînt semnificative pentru nimeni în mod deosebit. Se poate compara, opinează Harvey, cu „un sistem de galaxii care compun universul. Esther Summerson, naratoarea la persoana întîi, se află în centrul romanului, dar ea nu-i, totuşi, centrul romanului. Viziunea ei e corectată de viziunea omniscientă. Cei doi naratori, împreună, asigură un ritm aparte în roman, efectul pulsaţiei caracteristice vieţii, de contractare şi relaxare", numit de Harvey „sistola şi diastola" acestui roman [1].

Esther Summerson nu se bucură de aprecierea unanimă a criticii pentru celelalte două personaje cu funcţie narativă în romanele sale — David Copperfield şi Pip. Ea aparţine desigur unei tradiţii pe care unii înclină s-o considere sentimentală şi demodată : e blîndă şi afectuoasă, cu tăria morală şi altruistă. În mod normal, asemenea virtuţi nu pot să inspire decît încrederea cititorului care-i va ierta unele accese de modestie exagerată. Întrucît misiunea ei de naratoare îi cere să consemneze ceea ce vede, lectorul va accepta relatarea ei tocmai pentru că vine din partea unei persoane perfect morală şi demne de încredere în această lume anormală a romanului. Spre deosebire

de ea, reflectorii lui James filtrează totul prin conștiința lor, însă funcția Estherei îi cere o relatare neinfluențată de opinii și atitudini subiective.

În operele de maturitate ale lui Dickens evocarea cadrului îndeplinește o funcție importantă în economia unui roman. Descrierile nu se fac de dragul decorului. Evocările sînt întotdeauna cele ale unui romancier și trebuie să li se acorde aceeași importanță ca unei narări de evenimente palpitante.

Lumea obiectelor apare în romanele lui Dickens ca o proiecție a mediului moral în care habitează personajele și ca atare e plină de curiozitate și interes. Descrierea vremii de noiembrie, care servește ca o uvertură la *Casa umbrelor,* va putea pune această chestiune într-o perspectivă mai clară. Cu ajutorul paralelismelor extravagante și al repetiției, noroiul și ceața sînt văzute ca pătrunzînd în fiecare colț al Angliei, adesea prin imagini de un grotesc plin de viață. În totalitatea lor, aceste detalii realiste abundente și imaginea fantastică, neomițînd înșelătoarea argumentare patetică, provenită din relatarea biblică a potopului și din reconstrucția științifică a trecutului primordial, se îmbină pentru a sugera frustrații ce aruncă umanitatea înapoi la orbirea cea mai întunecată și la zădărnicia primitivă.

Dacă luăm paragrafele de la început, observăm că la mijloc e un principiu al abundenței care lucrează în direcția reducerii excedentului atît de imagini cît și de structuri sintactice. Vedem că, în ciuda prezenței multor motive, poziția centrală e deținută de Londra cu Înalta Curte și toate celelalte se revarsă în această imagine. Ceea ce naratorul reia în primele paragrafe e motivul ceții : „ceață pretutindeni", ceața în care e învăluită metropola cu toate instituțiile ei, inclusiv Înalta Curte.

Întrucît soarta multor personaje ține de rezultatul procesului dezbătut aici, e normal ca primul capitol să fie intitulat „La Înalta Curte". Dickens o înfățișează încadrată în decorul ce i se potrivește mai bine, acela al unei zile mohorîte de noiembrie. Decorul acesta nu are însă numai funcția de „a crea atmosferă", deci un cadru natural ca oricare. Văzut în legătură cu ceea ce urmează în porțiunile care descriu apoi Înalta Curte, acest decor conține, pe planul fizic al simțurilor, ceea ce reprezintă caracteristicile principale ale Înaltei Curți și ale procedurilor ei. Vremea de noiembrie este „neîndurătoare", asemenea Înaltei Curți în tratarea victimelor ei. „Megalosaurul" ce s-ar putea întîlni pe o asemenea vreme — un monstru la fel de preistoric desigur pe cît de anchilozată și demodată este Înalta Curte — are funcție sugestivă. Cît despre noile depozite de noroi adunate „unele peste altele", ele sînt repede asociate în mintea noastră cu straturile de noroi juridic „munte de absurditate costisitoare", cum le numește Dickens, cu care este împodobită Curtea. Este potrivit să fie „ceață pretutindeni", pentru că tot așa cum ceața se rostogolește, se tîrăște și se răspîndește ca un monstru ascuns ce-și întinde tentaculele din care nu mai poți scăpa, tot așa Înalta Curte își întinde influența ei nocivă în toate direcțiile.

Ceața nu numai că sugerează o paralelă cu influența nefastă a Înaltei Curți pe tot întinsul țării. Ea sugerează însăși maniera în care se desfășoară lucrările ei. Căci ce altceva avem aici decît o vastă, densă și aparent nesfîrșită „ceață" juridică ? Înaltul Lord Președinte e descris stînd „înscăunat aici... așa cum este... cu o aureolă de ceață în jurul capului [...] părînd că își îndreaptă privirile către felinarul din tavan unde nu poate vedea altceva decît ceață", deși se pre-

supune că ascultă un avocat cu o pledoarie fără sfîrșit. Membrii Înaltei Curți de Justiție prezenți cu această ocazie sînt „prinși în negura uneia din cele zece mii de faze ale unui proces fără capăt", împiedicîndu-se la tot pasul de vagi jurisprudențe, împotmolindu-se pînă peste cap în proceduri, „împungînd pereții de cuvinte cu capetele lor apărate de peruci din păr de țap sau de cal și invocînd, cu aer grav, de actor, dreptatea".

Înalta Curte de Justiție se distinge prin corupție, incompetență și indolență, care „dă puterii banului mijloace din plin să înfrîngă dreptul ; care istovește pînă într-atît avutul, răbdarea, îndrăzneala, speranța ; care doboară mintea și distruge sufletul în așa hal încît nu e un om cinstit în rîndul celor ce profesează în cadrul ei care să nu-ți dea sfatul [...] și cine nu s-ar grăbi să ți-l dea [...] : Mai curînd să înduri orice nedreptate de pe lume decît să vii aici !". Din lucrările ei rezultă suferință și nu dreptate, suferință pentru cei destul de nenorociți pentru a fi prinși în mrejele ei, așteptînd în zadar o hotărîre favorabilă. Părțile în litigiu sînt tratate mai rău decît un răufăcător într-un tribunal oarecare.

Este o lume dezolantă, greu de pătruns și de înțeles, una în care nimic, nici o problemă nu-și găsește cu adevărat rezolvarea, iar înțelesul cuvintelor s-a pierdut. Nesiguranța, incertitudinea fiind generală, nu e de mirare că distincțiile normale de judecată, inteligență și sănătate mintală se prăbușesc. Confuzia domnește peste tot, iar nebunia individuală și colectivă devine singura ipostază, modalitatea unică prin care oamenii acceptă relația cu mediul înconjurător.

Satira evidențiază sentimentul lui Dickens că boala structurii sociale a Angliei a cuprins toate straturile și instituțiile țării și această impresie e obținută

și datorită simbolismului atmosferic ce însoțește diversele secvențe. Acest simbolism are darul de a ilumina și intensifica efectul rechizitoriului său.

Este aproape imposibil să se descrie ce se întîmplă în *Casa umbrelor,* construind o succesiune cauzală de evenimente, însă dacă, urmînd sugestia lui R. A. Donovan, aplicăm *descoperirea* aristotelică, organizarea cărții devine clară, fiecare descoperire o presupune pe cea dinainte. Acest gen de structură e schema tipică a povestirii detectiviste, a romanului polițist, care constă pur și simplu în descoperirea — întîrziată cît mai mult posibil — a unei ipostaze care va explica toate faptele sau evenimentele ce formează povestirea. *Casa umbrelor* are în adevăr mulți detectivi, reali sau improvizați ; dl. Bucket, Tulkinghorn, Guppy, dl. Snagsby sau chiar Esther.

În roman se întrețes diverse fire narative și autorul recurge la artificii teatrale, inclusiv coincidența, pentru a pune în legătură personajele și a determina încrucișarea destinelor. Coincidența se divulgă de la începutul romanului cînd Lady Dedlock recunoaște scrisul pe un document, tresare și întreabă impulsiv : „cine a scris aceasta ?“ ceea ce-i va trezi suspiciunea lui Tulkinghorn și-l va stimula să descopere „secretul“ nobilei doamne, trecutul ei, și nu se va epuiza pînă la sfîrșit cînd, după 58 de capitole, Lady Dedlock moare lîngă mormîntul fostului ei iubit din cimitirul săracilor. Înainte de a se depăna această poveste, multe alte fire se vor încrucișa și înnoda — viața Estherei, ca fiică pierdută a Lady-ei Dedlock și copil al hazardului, viața oșteanului George, ca un alt copil pierdut, implicat, de asemenea, în prăbușirea fostului său erou, căpitanul Hawdon, uneltirile jurisconsultului Tulkinghorn și manifestările de avariție ale familiei Smallweed, martirajul lui Jo, proscrisul străi-

zilor londoneze, victimă a magherniţelor insalubre, fanatismul sinistru al bătrînului Krook şi moartea sa spectaculoasă, ruinarea Adei şi a lui Richard în capcanele întinse de Înalta Curte şi de procesul Jarndyce, rezistenţa metalurgistului Rouncewell, exponent al noii puteri industriale, în faţa pretenţiilor ereditare, sociale şi politice ale aristocraţiei reprezentate de Dedlock, munca de detectiv a lui Bucket şi a celor doi vînători de secrete, Tulkinghorn şi Guppy ; apoi, încrucişîndu-se cu aceste fire ale acţiunii, soarta periferică a multor personaje care sînt şi ele legate de cazul Jarndyce sau destinul distinsei Lady Dedlock : bătrîna zănatică Flite şi Gridley, victime ale Înaltei Curţi, Lawrence Boythorn şi litigiile lui maniace, Harold Skimpole şi traiul său parazitar, Caddy Jellyby, cu soţul ei Prince Turveydrop şi copilul lor surdo-mut, victime ale pretenţiilor bătrînului Turveydrop, soţii Snagsby cu rolul lor inconştient în dezvăluirea misterului înaltei Lady etc. Dickens ţese un labirint din complicaţiile create şi ţine cititorul în suspans pînă sînd se atinge centrul labirintului. *Casa umbrelor* descrie o mişcare ce devine centripetă, „ca un vîrtej, domol la început şi aproape imperceptibil, dar prinzînd grupuri succesive de personaje, rotindu-se tot mai repede şi în cele din urmă absorbindu-le în pîlnia neagră din care nici unul nu va scăpa nevătămat şi în care mulţi vor fi zdrobiţi sau distruşi“ [2]. Pentru a controla o acţiune atît de vastă, o schemă atît de complexă, e nevoie de maximă ingeniozitate şi inventivitate. Cititorul rămîne cu impresia unei extraordinare imaginaţii şi a unei abile manipulări dramatice. În *Casa umbrelor* Dickens creează romanul grupului ca instrument de critică socială.

Procesul Jarndyce pentru drepturile la moştenire se prelungeşte la infinit şi pînă la urmă cheltuielile

ajung să depășească suma moștenită, iar oamenii sînt purtați pe drumuri la nesfîrșit. John Jarndyce explică esența procesului, ale cărui temeiuri inițiale au dispărut de mult, rămînînd pînă la urmă numai cheltuielile de judecată : „într-una apărem, dispărem, depunem jurămînt, interogăm, aducem dovezi, argumentăm, punem peceți și facem întîmpinări și referate și rapoarte și batem apa în piuă pe lîngă Lordul Președinte cu toți sateliții lui, îndeplinind toate formele legale, și ne învîrtim într-o horă pînă ne seceră moartea [...], așa că anii trec și viețile se scurg și totul merge înainte, începînd cu statornicie iarăși și iarăși de la început, fără să se mai termine vreodată". Nimic „nu se mai termină vreodată" devine o poziție tematică importantă a romanului și exprimă modul special al existenței temporale într-o societate nedreaptă. O astfel de ordine a înlocuit realitățile prin semne, simboluri, iar palpabilul prin umbre. Fiecare semn se referă la alt semn și nu la realitate, care apare astfel numai printr-o serie de reprezentări figurative ce maschează adevărata față a lucrurilor sau chiar absența lor.

Ada Clare, implicată în proces, exprimă unul din adevărurile exemplificate în această carte : „Mă doare că trebuie să fiu — după cum presupun că sînt — dușmanul unui mare număr de rude și nerude și că ei trebuie să-mi fie dușmani — așa cum presupun că-mi sînt : și că trebuie să ne ruinăm unii pe alții [...] și să fim într-o veșnică îndoială și discordie toată viața noastră". Nu legea ca atare, ci legile naturii umane și ale societății pe care natura omului le-a produs ca o expresie a impulsurilor sale constituie, în formularea lui John Jarndyce, „nenorocirea familiei". Prin simplul fapt de a se fi născut, oamenii sînt dușmani în lupta pentru existență, exacerbată, în loc să fie

ușurată, de către societatea *laissez-faire*-ului. De aici accentul pus pe faptul că majoritatea celor implicați în cazul Jarndyce s-a născut ca parte a acestui caz vrînd-nevrînd. Desigur, omul trăiește cu „speranța" dreptății și din dorința de a se realiza dreptatea s-a născut legea, dar natura umană fiind cum este, aceasta în practică a creat complicații, din hățișul cărora cu greu poți scăpa. Prin împotmolirile sale și ruinarea vieții oamenilor, procesul e văzut ca expresie a dezordinii generale din societate. În magherniţele de pe strada Tom-All-Alone domnește ignoranța, mizeria umană în forme cu adevărat dureroase, dar Dickens arată că între diversele sfere ale vieții se stabilesc legături ce n-ar putea fi ușor bănuite căci, se întreabă autorul, „ce legătură a putut fi între mulți oameni din nenumăratele întîmplări din lumea asta, care de pe marginile opuse ale marilor abisuri au fost totuși adunați la un loc în mod ciudat ?". Molima născută în putregaiurile infestate ale magherniţelor se va răspîndi, în toate direcțiile. Jo va duce cu el boala cînd este alungat dintr-un loc în altul și mai întîi Charley, apoi Esther se vor molipsi. E adevărat că ambele fete au fost bune cu Jo, însă fructele nedreptății sociale nu sînt distribuite în raport cu meritele cuiva. Dickens vede pericolul tocmai în neglijarea celor aflați pe treapta cea mai de jos a societății, a celor ce nu-și pot face dreptate, dar răzbunarea acestora nu va întîrzia totuși, fiindcă spune el, „nu există atom din mocirla lui Tom-All-Alone, nici milimetru cub din gazele lui otrăvite [...] nici o sălbătăcie săvîrșită de el care să nu caute să se răzbune, răspîndindu-se prin toate păturile societății, pînă sus la cel mai mîndru dintre mîndri, la cel mai înalt dintre înalți". Autoritatea instituțională, a banului, a familiei se confruntă cu mizeria lumii. Mize-

ria care-i face pe oameni să-și dorească moartea naște, de asemenea, violența.

Corupția ce și-a pus pecetea pe societatea din *Casa umbrelor* își are ca centru și simbolul cel mai adecvat Înalta Curte, dar adevărata sa origine se află în decăderea instituției sociale fundamentale : familia. Cînd părinții nu vor sau nu pot să-și îngrijească copiii, cînd soții refuză răspunderea pentru casa lor și înainte de toate cînd aceste relații nu sînt luminate și îndulcite de dragoste, e inutil să te aștepți ca defectele să fie suplinite de acele instituții publice în care se oglindesc relațiile din familie. Însă Dickens nu se limitează la familie ci, printr-un studiu complex, chiar dacă nu întotdeauna sistematic, trasează legăturile ce unesc destinele ființelor umane pentru a arăta că în esență ce se întîmplă în societate privește pe toată lumea, că oamenii, vrînd-nevrînd, împărtășesc un destin comun. De aici urmează ca o consecință firească ideea imperioasei necesități a afirmării frăției umane. Dar tocmai această solidaritate între oameni nu se realizează în roman, care transmite mai degrabă un sentiment al lipsei de speranță. Cu toate că oamenii sînt supuși cu toții unei naturi comune și morții, ei vor refuza să accepte răspunderea pentru alte ființe omenești. Tragedia romanului rezidă în ideea că conștiința răspunderii vine prea tîrziu pentru a mai fi de vreun folos. Însă tonul *Casei umbrelor* nu-i unul de resemnare sau disperare, ci de mînioasă indignare și îndîrjită sfidare. Autorul simte nevoia dărîmării întregului edificiu, a societății bazate pe injustiție.

Casa umbrelor nu-și dezăvluie prea lesne sensurile, semnificațiile ei nu sînt cîtuși de puțin transparente. Majoritatea personajelor și scenelor sînt evident enigmatice. Cititorul e invitat în multe moduri

să citească semnele și mărturiile ce le întîlnește, să descifreze misterele, ca și cum i s-ar prezenta un document pe care trebuie să-l examineze. Metafora și metonimia compun armătura stilistică de adîncime prin care cititorul acestui roman e invitat să refacă întregul din părți, continuitatea din discontinuități. Personaje, scene, teme și metafore revin sub forme asemănătoare și acumularea lor ne dezvăluie unele sensuri de bază. Romanul abundă în copii orfani sau neglijați, în părinți răi, filantropi și avocați, politicieni și victime ale sistemului judiciar. Cititorul trebuie să pătrundă dincolo de aparențe, să caute sensuri mai profunde, pentru care ceea ce se arată la suprafață sînt doar semne dispersate.

Metoda lui Dickens e în același timp și realistă și simbolică, cele două laturi făcînd în acest roman pentru prima oară o fuziune perfectă. Odată cu *Casa umbrelor* se observă o schimbare hotărîtă, în sensul că de aici înainte profunzimea simbolismului se îngemănează la Dickens cu o critică mai radicală a societății. Dacă pînă acum romanele lui au cucerit prin anumite calități artistice și prin personaje, iar structura narativă a continuat, cu unele excepții notabile, să fie o slăbiciune a artei sale, *Casa umbrelor* satisface toate exigențele. Dickens s-a gîndit la imaginea cetii cînd indignarea îl făcea să scrie *Casa umbrelor*, iar această imagine a întărit brusc și contururile tabloului său. În construcția acestui roman, el ajunge la nivel rareori atins în altă parte, personajele sînt ținute în rolurile lor cu o îndemînare neobișnuită. Influențe atmosferice sînt, de asemenea, evidente în faptul că fiecare personaj, de la Richard Carstone în jos, e trasat cu un penel mai ferm și mai bine controlat. Dickens excelează în portretele oamenilor legii. Nici o apreciere n-ar putea să exagereze dexte-

ritatea sa în prezentarea acestor exemple de suprem realism. De la curier pînă la judecător, întîlnim aici pe toți cei ce se mișcă în „valea de umbre a legii". Nici un personaj nu este mai viu decît avocatul Vholes, jurisconsultul Tulkinghorn, detectivul Bucket.

În *Casa umbrelor*, Dickens a găsit o formă structurală (povestea de mister) și un sistem de simboluri care au putut concentra de această dată marea bogăție a materialului, fără a permite personajelor sau întîmplărilor să distragă atenția de la concepția de ansamblu. Elementele misterioase și senzaționale ale intrigii nu sînt în afara temei sociale, ci parte din substanța sa. Revelarea înceată, dar susținută, a unei țesături dense de relații umane, constituind forma interioară a romanului, creează un mister superb. Dar ceea ce face din roman o realizare artistică monumentală este faptul că, simultan, el se constituie într-unul din cele mai puternice rechizitorii ce s-a scris vreodată la adresa unei societăți irresponsabile. *Casa umbrelor* e „cel mai mare roman dickensian și pentru că el reprezintă o extrem de fertilă și perfectă sudare a subiectului și a tehnicii narative". (R. A. Donovan).

Pasiunea reformatoare, tabloul sever și serios al unui păcat social atît de extins nu perturbă unitatea structurii, ci o creează. Dickens n-a putut fi niciodată monoton, însă concentrîndu-se în această povestire pe divulgarea unui rău larg detestat și fixîndu-se asupra unui scop dominant, a ordonat personajele și evenimentele consensual. Simțim acum nu numai că a plănuit acest roman înainte de a-l scrie, cum e și firesc, dar și că scriitorul și-a dus planul la capăt, magistral, fie și subordonînd temei generale interferența normală a geniului creator. El nu putea fi reținut, dar izbucnirile sale în rîs sau în lacrimi au fost disciplinate prin acel teribil „marș în cețuri" care duce la nebunie și disperare.

OMUL ÎNCĂTUȘAT : *MICA DORRIT*

Natura poetică a artei lui Dickens e în mod pregnant ilustrată și de *Mica Dorrit*, romanul care, deși poate nu-i mai sediţios decît *Capitalul* lui Marx, cum a afirmat G. B. Shaw, constituie în mod cert una din culmile creației dickensiene.

Asemenea *Casei umbrelor*, *Mica Dorrit* se caracterizează prin simboluri centrale și printr-o intrigă complexă. Dickens folosește anumite complicații ale acțiunii și în romanele anterioare, dar în *Casa umbrelor* și *Mica Dorrit* marea majoritate a personajelor sînt implicate în misterul central al cărții și în dezvăluirea finală. Astfel, fire separate ale acțiunii, personaje aparent nelegate între ele sau diferite sectoare ale societății se contopesc într-o intrigă multiplă ce cuprinde povestea de dragoste, aventura criminală și satira instituțiilor. Simbolurile ce dau sens structurii și contribuie în același timp la organizarea ei în *Mica Dorrit* sînt cel al închisorii, al drumului, al focului, al pașilor cu ecouri reverberante.

Mica Dorrit prezintă Anglia secolului XIX ca fiind o închisoare în care toți deținuții sînt membrii unei familii. Și în același timp, ea e o familie ce-și organizează viața după modelul unei închisori.

Mai întîi în *Schițe*, apoi în romane, închisoarea constituie la Dickens o prezență cu largi semnificații pentru viziunea sa asupra lumii. În *Mica Dorrit* tema încarcerării e dusă la capăt. Secvența închisorilor — o metaforă compozită și extrem de complexă — incluzînd nu numai prezența fizică a Închisorii Marshalsea, care domină o bună parte din roman, ci și închisoarea autoimpusă a doamnei Clennam în camera sa,

sentimentul pe care ți-l dă Londra însăși (în special Curtea Inimii Însîngerate), încurcăturile greu de lămurit ale birocrației din Ministerul Digresiunilor și pînă la detalii minore destul de sumbre, ca majordomul cu aer de temnicer al d-lui Merdle. Astfel, imaginea închisorii se extinde, cuprinzînd întreaga societate îngrădită de ziduri compuse din obiceiuri, tradiții, ignoranță și cătușe, fie acestea economice sau religioase, din lanțuri ale castei, ale societății mondene și ale ineficienței politice ; închisorile sărăciei la un capăt al sistemului, temnicerii bogați la celălalt.

Cum am văzut, intriga din *Casa umbrelor* dezvăluie un trecut mort — o formă clasică nefolosită de scriitor pînă atunci. În *Mica Dorrit* Dickens utilizează același principiu de organizare, întreaga acțiune care a adus personajele în starea fizică și psihică de la începutul romanului avînd loc înainte ca acesta să înceapă. Și aici o comportare necaracteristică (similară cu purtarea Ladyei Dedlock) — a d-nei Clennam cînd manifestă interes pentru fetița Dorrit — e ceea ce-l determină pe Arthur Clennam s-o urmărească pe Mica Dorrit și astfel să dezgroape o tragedie moartă, propriile sale origini (care sînt, iarăși, asemănătoare cu ale Estherei Summerson) și vina mamei lui vitrege. „Vina" Ladyei Dedlock de a fi avut legături amoroase înainte de căsătorie, din care a rezultat copilul neligitim Esther, spre deosebire de cea a d-nei Clennam, e vină numai în ochii unei societăți înșelate din punct de vedere moral. (Soarta copilului nelegitim constituie subiectul, sau cel puțin una din temele multor romane în epoca victoriană). Vina d-nei Clennam e de altă natură. Ea e înrobită de concepțiile ei religioase și devine la rîndul ei agentul unei morale inumane.

Educată „sever și riguros“ în copilărie, petrecîndu-și tinerețea „într-o sfîntă constrîngere, penitență și teamă“, d-na Clennam vrea să se răzbune prin educația pe care i-o dă lui Arthur pe soțul ei, care avusese o legătură de dragoste cu o fată frumoasă dar săracă. Bigota d-nă Clennam s-a hotărît să crească copilul numai din dorința ca soțul și iubita lui să sufere amîndoi : „Dacă prezența lui Arthur era o dojană zilnică pentru tatăl lui, absența era un chin zilnic pentru maică-sa — iată judecata dreaptă a lui Iehova“. Dorința de răzbunare, mascată abil sub chipul bunătății, se află la baza actelor sale. Însuflîndu-i copilului „frica lui Dumnezeu“, ea îi neagă de fapt fiului vitreg tot ceea ce ar alimenta dragostea, libertatea, tandrețea demonstrativă, micile bucurii, arta, crescîndu-l într-o atmosferă rece, religioasă și puritană ca să-i scoată din suflet orice urmă de simțire și bucurie.

Întors la Londra după mulți ani, Arthur Clennam ascultă bătaia clopotelor, iar sunetul acestora, în loc să-l bucure, îi „deștepta amintirea unui șir întreg de duminici mohorîte“. El „revedea acea duminică sinistră din copilărie, cînd stătea jos, cu mîinile pe genunchi, înspăimîntat de un manual afurisit“. Apoi „duminicile somnoroase din vremea anilor de școală, cînd era mînat de trei ori pe zi la biserică de un pichet alcătuit din profesori, ca un dezertor din armată“ și nu în ultimul rînd, acele duminici interminabile din adolescență „cînd maică-sa, aspră la chip și neînduplecată la suflet, stătea jos toată ziulica dinaintea Bibliei“, laolaltă formînd „cohorte întregi de duminici“, toate niște zile de amărăciune searbădă și umilință, defilînd agale pe dinainte-i. Sentimentele sale sînt clar exprimate în cuvintele „Doamne, iartă-mă pe mine și pe cei care m-au crescut. Ah, cît de

mult am urît ziua asta!". Deși e chinuit de un vag sentiment de vinovăție și de credința că nu poate fi iubit, în exterior aceste frămîntări cedează locul unei generoase și active încercări de a-i ajuta pe cei din jur, în primul rînd pe Mica Dorrit. Se avîntă în labirintul birocrației de la Ministerul Digresiunilor în favoarea inventatorului Daniel Doyce. Cu blîndețea-i caracteristică, dar și încăpățînare, străbate acest labirint avînd ca motto al acțiunii sale cuvintele „Aș vrea să știu de ce...". Realitatea îi rămîne de neînțeles și abia după ce intră în închisoare și-și pierde toți banii, prin mizerie personală, ajunge să înțeleagă mai bine lumea din jur, dar și pe sine. Deplina trăire prin dragoste e posibilă numai odată cu înțelegerea lumii și a propriei persoane. Clennam deschide critica societății victoriene. Răspunsul e dat în mod creator de carte și n-ar fi putut proveni de la Clennam însuși. Dickens a creat șase acțiuni distincte pentru a-și dezvolta tema și a-și defini obiectul : povestea familiei Dorrit—William Dorrit, Părintele Închisorii Marshalsea, cu fratele său Frederick și cei trei copii : Fanny, Edward („Tip") și Amy (pe care Arthur Clennam o va numi Mica Dorrit, din cauza figurii ei de copil) ; povestea familiei Clennam ; atacul asupra birocrației simbolizată prin Ministerul Digresiunilor (sau Departamentul Circumlocuțiunii) de sub conducerea familiei Barnacle (Lipitoare) ; soarta marelui bancher și om de afaceri Merdle ; Curtea Inimii Însîngerate și proprietarul ei, dl. Casby, cu omul de încredere Pancks și, în sfîrșit, familia Meagles, de care se leagă tinerele fete Tattycoram și Wade. Toate aceste acțiuni și personaje sînt unite între ele prin tema centrală și prin intrigă.

Romanul se deschide cu imaginea închisorii pentru deținuți de drept comun din Marsilia : „Stigma-

tul pușcăriei se făcea pretutindeni simțit. Aerul întemnițat, lumina întemnițată, umezeala întemnițată, oamenii întemnițați — totul era vătămat de închisoare. [...] Ca un puț, ca o gropniță, ca un cavou, închisoarea habar nu avea de strălucirea de afară...". Ceea ce-i caracteristic acestui loc e lipsa de soare și primul capitol sugerează, chiar din titlu, paralela dintre lumina puternică ce arde peste Marsilia și umbra deasă a temniței din aceeași localitate, lumina fiind întemnițată odată cu oamenii ce se află acolo, printre care, într-o celulă întunecoasă, și două personaje cu o anumită prezență semnificativă în cursul evenimentelor povestite de roman (Rigaud Blandois și John Baptist Cavaletto). Primele cuvinte, cu o multitudine de implicații pentru șirul de întîmplări în care oamenii sînt obligați să-și petreacă viața, sînt rostite de Blandois : „La naiba cu parșivul acesta de soare, care niciodată nu răsare aici !". În capitolul II, grupul de călători scăpați din carantina portului se bucură de libertate și curînd amintirea carantinei — tot un gen de carceră — li se șterge din minte. Meagles, privind spre locul detenției provizorii spune că nu se mai gîndește cu ură la zidurile acelea monotone : „Totdeauna ierți neajunsurile unor locuri de îndată ce le părăsești. Îmi vine să cred că pînă și un pușcăriaș, după ce e pus în libertate, începe să se mai împace cu temnița". Tovarășa lui de drum, miss Wade, deși recunoaște că n-a fost niciodată în „o asemenea situație", nu-i de acord și spune că ar urî locul în care ar fi închisă. Numai că și ea este, fără să-și dea seama, o prizonieră : prizoniera ideii că nu poate fi iubită. Imaginea închisorii se reia în capitolul III, mai întîi prin descrierea Londrei („exasperante clopotele [...] stîrneau ecouri lugubre prin zidurile de cărămizi și mortar. Străzile melancolice în veșmînt

și penitență din funingine afundau sufletele oamenilor condamnați să le privească de la ferestre într-o neagră deznădejde") și a camerei în care doamna Clennam își petrece viața fără a ieși vreodată din casă : „În această scufundătură, pe o canapea neagră, ca un sicriu, cu spatele susținut de o pernă tot neagră, mare și colțuroasă, semănînd cu butucul de execuție capitală din vremurile bune de altădată, era așezată mama lui Arthur, îmbrăcată într-o rochie de văduvă". De aici trecem în închisoarea Marshalsea pentru datornici, unde familia Dorrit se află de peste 20 de ani.

În acea parte a romanului care ne prezintă viața familiei Dorrit în închisoare, Dickens realizează unul din cele mai pătrunzătoare portrete de personaj, al lui William Dorrit. Conduita umană a fost o preocupare constantă a scriitorului. Surprinzînd-o în ipostaze semnificative, el ne dezvăluie, cu fine nuanțări, psihologia personajului. *Mica Dorrit* ne oferă o viziune bogat diversificată a creării și menținerii unor idei și imagini în subconștient. Urmărind evoluția lui William Dorrit în cursul lungii sale încarcerări, vedem cum noul mediu îi înrîurește într-atît psihicul încît nu mai rămîne nici urmă din omul care a fost la început, în ziua cînd și-a pierdut libertatea. Arestarea neașteptată îi părea absurdă și nici nu era convins măcar că trebuie să-și desfacă bagajele, crezînd că totul e o eroare. Dar sufletul i se pervertește cînd începe să vadă „avantajele" noii sale condiții de Părinte al închisorii, titlu dobîndit datorită marelui număr de ani petrecuți acolo. Coruperea sufletului său de către mediul în care a trăit și în care cu timpul s-a acomodat atît de bine — creînd în acest scop o serie de reguli și atitudini comportamentale în relațiile cu copiii săi și cu ceilalți deținuți — va fi defi-

nitivă : după punerea în libertate, mintea lui va rămîne tot încarcerată.

Psihologia lui William Dorrit e subtil dezvăluită cu ocazia vizitei ce i-o face fratele său Frederick ; după ce-l conduce, plin de condescendenţă, le explică celorlalţi deţinuţi că fratele „era de plîns deoarece nu se află sub cheie şi ivăr". Simţind opoziţia tovarăşilor de detenţie la o asemenea aberaţie, el se explică : „m-aş simţi mai bine ştiindu-l la adăpost între zidurile astea. Nu trebuie să uităm, totuşi, că pentru a te putea ţine pe linia de plutire vreme de mulţi ani, chiar şi aici, e nevoie de o anumită îmbinare [...] de calităţi morale". Şi conchide că, totuşi, Frederick n-are calităţile necesare să vadă în „miile de atenţii delicate" în mărturiile primite în asemenea împrejurări bunătatea naturii umane, spiritul generos care însufleţeşte „familia deţinuţilor". Părintele Închisorii are constant nevoie de tot felul de atenţii din partea acestora şi a temnicerilor. Cînd Chivery, temnicerul, e puţin mai rezervat, Dorrit i se plînge fiicei sale Amy că „Chivery n-a fost la fel de politicos ca de obicei [...], asta-i o nimica toată, dar mă sîcîie". Dl. Dorrit întruchipează perfect un comportament caracterizat prin condescendenţă. Această atitudine se formează pe măsură ce, în închisoare fiind, amabilitatea oamenilor faţă de el îi cristalizează convingerea că el trebuie să aibă nişte calităţi superioare, putere şi influenţă ca Părinte al Închisorii, capabil să acorde favoruri. Mai mult, observăm la el un fenomen ciudat de transferare a slăbiciunilor sale altor oameni din anturaj, pentru ca apoi să le deplîngă, cu un aer de superioritate, cum se întîmplă în cazul bătrînului Nandy, „protejatul" său. Dar dl. Dorrit a pierdut simţul proporţiilor şi eul său, flatat prea mult, nu mai are puterea de a se recunoaşte. Megalomania îl duce

la orbire totală în ce privește valoarea reală a oamenilor și lucrurilor. Nu reușește să vadă în Amy fiica devotată care e, și care a făcut atîtea sacrificii pentru el, pentru frate și soră, și-i cere într-una tot mai multă devoțiune... Cînd nu mai e Părintele Închisorii Marshalsea, ci un domn cu stare, încîntat de căsătoria fiicei Fanny cu Edmund Sparkler, fiu vitreg al bancherului Merdle, o chinuie pe sărmana Amy cu o admonestare insistentă, spunîndu-i că acum e rîndul ei, sarcina ei, să se mărite la fel de bine.

Eliberarea familiei Dorrit din închisoare nu înseamnă și dobîndirea libertății, cu toate că avînd acum bani călătoria prin Europa nu mai e o problemă. Pe lîngă imposibilitatea de a se adapta noii vieți, ei sînt supuși unei discipline severe de către doamna General, care-i domină prin permanenta ei referință la etichete și maniere, ținînd în frîu și reprobînd orice manifestare de spontaneitate și naturalețe. Moștenirea averii de către familia Dorrit e atît o binefacere cît și un blestem, fiindcă nevoia de a afișa respectabilitatea impusă de noua situație îi face sclavii principiilor de conduită reprezentate de doamna General. Totodată, au dispărut relațiile bazate pe spiritul de colaborare și camaraderie. În noul mediu de libertate, mai întîi în cursul călătoriei prin Italia, și apoi la Londra, dl. Dorrit nu poate trăi decît dacă se supune unor coduri recunoscute de toată lumea. În Marshalsea, închisoare care l-a și „protejat", după cum recunoștea cînd a refuzat oferta temnicerilor pentru a ieși afară ca să arunce o privire la lume, dl. Dorrit s-a simțit în siguranță, fiindcă se supunea unui sistem de reguli absurde și lipsite de conținut, dar acceptate. Acum, în libertate, datorită bogăției nu poate trăi decît dacă se conformează etichetelor și manie-

relor clasei căreia îi aparține. Din Marshalsea a păşit direct în închisoarea societăţii.

Bogăţia, renumele, cu un cuvînt succesul în viaţă nu mai prezintă pentru Dickens atracţia şi fascinaţia din anii tinereţii, ai entuziasmului. Pentru el pare să aibă tot mai multă greutate descoperirea adevăratului sens al vieţii, a ceea ce dă existenţei o valoare inconfundabilă. Puterea, sub orice formă s-ar manifesta, îi apare ca un instrument al corupţiei. Fericirea apare ca o himeră, o imposibilitate cînd e căutată pe căile obişnuite şi mai ales fără dăruirea totală pentru alţii. Secretul se află în dezbărarea de egoism. Cele două părţi din *Mica Dorrit* se intitulează *Sărăcie* şi *Bogăţie*, înţelegîndu-se că acestea, cînd apar, se raportează la fel de bine resurselor spiritului şi inimii ca şi bunurilor materiale.

Dickens şi-a arătat deplina măiestrie în descrierea diverselor ipostaze ale răului, în existenţa căruia pare să fi crezut cu toată convingerea. Întruchiparea lui în personaje ca Bill Sikes, Jonas Chuzzlewit, Montague Tigg, iar acum în Blandois nu lasă nici un dubiu privind convingerea scriitorului că nu trebuie să ne facem vreo iluzie despre asemenea fiinţe. Cînd la hanul „Revărsatul zorilor" se discută despre Rigaud Blandois, „diavolul pus în libertate", unul dintre călători încearcă să-i ia apărarea, spunînd că ar putea să fi fost victima unui joc de împrejurări şi că este posibil să mai aibă şi unele părţi bune „numai să ştim să le scoatem la iveală". Călătorul, un elveţian, încearcă să aducă în sprijinul părerii sale „filantropismul filozofic". Hangiţa îi ripostează cu propria filozofie bazată pe experienţă : „Habar n-am de filantropismul vostru filozofic. Dar eu vă spun ce am văzut, şi am văzut bine, cu ochii mei, în lumea asta de aici, unde mă-nvîrt eu. Vă spun una şi bună, prieteni, că sînt unii —

atît bărbați, cît și femei, din păcate — care n-au nimic sfînt în ei... nici cît negru sub unghie. Că sînt unii pe care trebuie să-i urăști fără milă, că sînt unii oameni cu care trebuie să te porți ca și cum ar fi niște dușmani ai întregii omeniri. Că sînt oameni care n-au pic de inimă-n ei, care trebuie striviți ca niște năpîrci și măturați din cale. Sper însă că-s puțini la număr...". Știm că Dickens însuși a ajuns la astfel de idei în cursul vieții sale. Din sentimente umanitare la început s-a pronunțat împotriva pedepsei capitale, pentru a reveni asupra acestei poziții, insistînd doar ca publicul să fie ferit de spectacolul execuțiilor capitale.

Prezența lui Blandois în roman ni se pare pe deplin justificată din punct de vedere estetic dacă avem în vedere cauzele sociale pentru comportarea sa. Natura diabolică a lui Blandois ni se confirmă prin insistența sa maniacă asupra originii gentile care, chipurile, i-ar da dreptul să fie slujit de alții. Se consideră deposedat, în urma revoluției franceze, de privilegii și devine un cetățean al lumii, un cosmopolit, cu pretenția să i se acorde, fără să muncească, toate onorurile. Cînd masca aceasta e dată la o parte, nu ezită să recurgă la argumentul clasic al parazitului : societatea l-a transformat în ceea ce este și el nu face altceva decît să imite prin actele sale colectivitatea. „Societatea se vinde pe sine și mă vinde pe mine ; în consecință, eu vînd societatea", e argumentul său. Principii similiare adoptă și alții din anturajul său, dorind să fie recunoscuți, respectați, serviți. Banii sînt un factor important în acest roman, deși pretenția la respectabilitate pare să capete preeminență la unele personaje. Instinctul de a domina cu orice preț, de a-și impune voința în scopul obținerii de avantaje materiale se află la baza comportării fiicei mai mari

a lui Dorrit, Fanny, care acceptă cu cinism căsătoria cu Edmund Sparkler numai pentru a-i dovedi doamnei Merdle că și ea poate fi „cineva" ; Gowan, un pictor diletant, om al saloanelor, se asociază cu Blandois pentru a epata societatea. De altfel, chiar mama lui l-a învățat că societatea are obligații față de el. Modul în care doamna Gowan și-a crescut fiul se află la originea naturii corupte a acestuia.

Profilul moral al lui Gowan ilustrează pericolul de a confunda cinstea cu cinismul și sinceritatea cu răutatea. Civilizația și urbanitatea ajung să însemne doar izolarea de sentimente primare. Cazul Gowan arată cu putere de pătrundere psihologică pe care autorul n-o avea în primele romane : cum pseudodetașarea pe care o manifestă Gowan este un gen subtil de vanitate și că într-o lume în care nu există scăpare, evazionismul nu poate fi cîtuși de puțin așa ceva. Neexistînd nici o scăpare, unii sînt tentați să-și trateze semenii de sus și să compenseze că sînt sub povara vremurilor prin afișarea unei superiorități în raport cu alte ființe.

Sărăcia poate sta uneori la baza viciului, dar, indiferent de cauză, viciul nu se poate scuza. În *Mica Dorrit* vina pentru condiția morală în care au ajuns personajele o poartă pe de o parte condițiile sociale, iar pe de alta o trăsătură nefericită de caracter. Ilustrarea cea mai bună ne-o oferă familia Dorrit. Amy (Mica Dorrit), deși născută în închisoare, e infinit superioară surorii sale Fanny și fratelui Tip. Există o stare de inocență, o stare de puritate ce nu trebuie pierdută și întreaga inteligență pe care ființa umană o posedă trebuie folosită în respingerea influențelor dăunătoare, mereu gata să corupă starea originală, a forțelor nenaturale create tot de oameni. Însă aceasta nu poate fi ruptă de experiență. A feri

pe cineva de contactul cu problemele vieții, de încleștarea cu tentațiile și nenorocirile ei înseamnă a nu-i oferi șansa de a-și măsura puterea cu ele. Acest lucru s-a întîmplat la Dickens, într-un roman ca *Oliver Twist* unde eroul rămîne doar întruchiparea unei idei.

Capcanele cele mai greu de evitat sînt propriile obsesii și sînt mulți obsedați în acest roman. Adăugînd aceste capcane la rețeaua nenumăratelor îngrădiri impuse de societate, individul se mișcă perpetuu într-un spațiu închis, îngrădit în mod real sau imaginar. Prima consecință a acestei stări este singurătatea rezultînd din izolarea de semeni datorită barierei ce împiedică o comunicare reală. Ca să existe această comunicare, omul trebuie să-i cunoască și să-i înțeleagă pe ceilalți, începînd cu membrii familiei. Dar, observă Dickens, perturbarea relațiilor normale începe de fapt tocmai aici, în familie.

Familiile întîlnite în *Mica Dorrit* suferă din cauza lipsei de căldură în relațiile dintre părinți și copii, la care se adaugă o educație greșită dată copiilor (doamna Gowan), sacrificarea copiilor din egoism (Amy), coruperea lor din aceleași cauze (Fanny și Edward — „Tip") sau pur și simplu dorința de răzbunare a unui părinte fals cum e doamna Clennam, care prin educația dată lui Arthur vrea să-și pedepsească soțul. Incompetența părinților se manifestă în diverse forme și adesea rezultatele sînt la fel de nocive pentru o dezvoltare armonioasă a ființei umane și atunci cînd părinții își sufocă odrasla prin exces afectiv, lipsind-o de posibilitatea de a cunoaște cu adevărat viața și oamenii. Pet Meagles devine o astfel de victimă cînd se căsătorește cu Gowan, de a cărui natură reală nu și-a putut da seama din cauză că fusese crescută de părinți ca într-o seră.

Imaginea unei societăți obstructive devine completă odată cu prezentarea instituțiilor guvernamentale, care devin obiectul unei aspre satire. Dickens a inventat sintagma Departamentul Circumlocuțiunii (Ministerul Digresiunilor în versiune românească) pentru a simboliza diferite sectoare ale birocrației oficiale, deasupra căreia tronează clanul Lipitorilor (Barnacle). Numele dat acestei mari familii exprimă clar o intenție satirică. Birocrația procedurală împiedică eforturile în orice chestiune care ar fi în avantajul țării, fiindcă toți acești factori au învățat „Cum să nu facă" ceva. Daniel Doyce, inginer și inventator, face eforturi pentru a-și oferi invenția guvernului, dar nu află pe nimeni la Ministerul Digresiunilor care să-l poată înțelege.

În timp ce în *Casa umbrelor* Dickens examinează șansele de scăpare din lumea dominată de nedreptate — și răspunsul nu-i ușor de formulat — în *Mica Dorrit* nu există nici o scăpare pentru cei ce intră în labirintul Ministerului Digresiunilor și caută dreptatea. „Sumedenie de oameni s-au pierdut în Ministerul Digresiunilor", cei care au recurs, după multe nedreptăți, la aceeași instituție, „niciodată n-au mai apărut la lumina zilei", însă acest minister „ieșea veșnic basma curată, prin votul acordat de o majoritate serviabilă". Lumea se împărțise în două : în cei ce credeau în Ministerul Digresiunilor „ca într-o instituție de origine divină, care avea dreptul absolut de a face ce-i place" și în cei ce „se refugiaseră într-o completă infidelitate și îl socoteau o pacoste strigătoare la cer". Cine ajunge să bată cu pumnii în peretele Ministerului Digresiunilor constată că bate ca în niște perne ; acestea cedează la nesfîrșit dar nu ajungi să răzbești. La fel avea să se întîmple în Kafka. Rutina și birocrația guvernamentală au stîrnit îndeosebi mînia scri-

itorului. Cu Ministerul Digresiunilor imaginea închisorii se modulează într-un labirint întortocheat, o imagine sinistră foarte frecventă la Dickens și treptat o viziune unificată a societății obsructive capătă formă.

Romanul e tragic atît prin analiza societății cît și a familiei. Și nici o rezolvare sau reconciliere nu are loc în el, afară de căsătoria dintre Amy și Arthur, a cărei semnificație e mai degrabă simbolică. În această lume tulbure există și oameni superiori. Aceștia, cu oarecare noroc, vor ajunge să trăiască împreună și, unindu-și forțele, să continue a face bine în lume. Dar nu-i oare prea puțin, cînd destui vor continua să trăiască la fel ca înainte, cînd copiii vor rămîne fără părinți adevărați ? Dickens a intenționat să-și intituleze romanul *Vina nimănui,* ca o aluzie la confuzia creată de birocrație, de întreaga stare a lucrurilor pentru care anevoie s-ar putea stabili răspunderea. Chiar dacă a schimbat titlul, sugerînd prin Mica Dorrit un simbol al forțelor care se pot opune mecanismului social, totuși sensurile cuprinse în primul titlu se răsfrîng pe multe planuri și nu includ doar familia Lipitoare. Începînd un comentariu ironic asupra tendinței de a muta răspunderile, „vina nimănui" devine un adevăr sumbru ce străbate întreg romanul. Cum se-ntîmplă în *Casa umbrelor,* nenorocirile din roman izvorăsc nu atît dintr-o singură voință diabolică, ci din corupția întregii stări a lucrurilor și e greu să arăți cu degetul spre cineva care poartă vina. Și tot așa cum nimeni, luat individual, nu poartă vina, consecințele le suportă fiecare în parte : Merdle și doamna Clennam vor fi și ei victime. Marshalsea e mai mult decît o închisoare : e un microcosm al lumii. Dobîndind bogăție, dl. Dorrit scapă doar dintr-o închisoare pentru a intra în alta : închisoarea societății.

Oamenii sînt prizonieri mutuali, nu există nici o ieșire, fiindcă vinovăția nu poate fi stabilită. O problematică asemănătoare întîlnim și la unii scriitori ruși, obsedați și ei de ideea vinovăției sociale (Herzen, *Cine-i de vină?*; Cernîșevschi, *Ce-i de făcut?)*; în genere spirite realiste, care încearcă a defini cu mijloacele artei răul ce subminează o societate angajată pe calea modernizării. Dar nici ei nu-l pot indica pînă la urmă destul de precis, pentru a găsi și remedii eficace. „Soluțiile" vin din sfera utopiei sau a generozității accidentale, cînd nu sînt cu totul abandonate, ca la Turgheniev, pentru a lăsa personajele sub apăsarea unor întrebări torturante sau a le propune împăcarea cu viața. Răul se simte, dar nu se lasă circumscris într-o manieră suficientă pentru a îngădui remedii adecvate. Însă decelarea bolii, oricît de aproximativă, nu face și ea parte din tratament? Lumea e așa cum e, cu toate tristețile ei dătătoare de melancolie, dar și cu impulsul, tot atît de natural, spre trăirea deplină a vieții în limitele pe care le oferă aceasta. Căci fericirea e posibilă totuși pentru cel ce servește dezinteresat comunitatea și Dickens ne ilustrează aceasta prin inventatorul Daniel Doyce, pentru familia zidarului Plornish și pentru Arthur și Mica Dorrit cînd scapă de blestemul închisorii, bogăției și eredității. Romanul se termină cu căsătoria lor la ieșirea din închisoare. Însă ultimele cuvinte nu se referă la ei, ci la mulțimea din stradă, la cei ce sînt prizonierii societății: „Inseparabili și binecuvîntați, ei coborau liniștiți în vîltoarea străzii, și, în vreme ce treceau prin lumina soarelui și prin umbră, mulțimea zgomotoasă, avidă, îngîmfată, capricioasă și plină de vanitate se vînzolea mai departe, înfierbîntîndu-se, în toiul vacarmului obișnuit".

În Amy Dorrit, Dickens n-a reușit să ne ofere un studiu psihologic, ci o imagine a virtuții. Ea întruchipează modestia, bunătatea, răbdarea, conștiinciozitatea, puterea de dăruire și de sacrificiu. Ne putem îndoi că există, în realitate, asemenea ființe, însă într-o lume în care majoritatea personajelor sînt egoiste, profitoare, cu o bună doză de răutate, nu-i de așteptat oare ca măcar cîteva din ele să fie și bune ? Din rațiuni estetice, atît ea cît și Clennam sînt opuși celor ca Fanny sau Gowan. Și nu sînt singuri. Vor manifesta bunătate Flora Finching pentru mătușa d-lui F., doamna Plornish, soția zidarului, pentru tatăl ei, și chiar doamna Clennam va avea un moment de îmbunare cînd, mișcată de gestul Micii Dorrit, o sărută cu tandrețe.

În această lume posomorită și tristă virtutea este rareori apreciată pentru că în vălmășagul vieții greu se poate separa adevărul de minciună. Totuși afecțiunile umane primare își păstrează primatul, iar gravele schilodiri ale spiritului uman sînt nemilos satirizate. În *Mica Dorrit* satira este pur morală. Imaginația lui Dickens se manifestă aici nu atît prin individualizare cît prin abstractizare și generalizare. În nici o carte scriitorul n-a prezentat cu atîta convingere rolul de seamă al artistului, al creatorului în genere, cum a făcut-o în portretul inginerului și inventatorului Daniel Doyce, pe care-l opune întregului sistem reprezentat de Gowani și doamna General.

Deși nu se bucură de aprecierea unanimă acordată *Casei umbrelor, Mica Dorrit* e una din creațiile majore ale ultimei perioade, operă reprezentativă în literatura engleză, avînd semnificații ce trec dincolo de cadrul evocat. Procedeele simbolice sînt folosite

de scriitorul victorian într-o anumită măsură în toate romanele maturității sale artistice, însă nicăieri cu un efect atît de salutar ca aici. Și dacă poezia constituie în romanele dickensiene o trăsătură indubitabilă prin aceea că a creat „o lume imaginativă unificată", că a văzut „poezia inerentă marelui oraș" și a exprimat-o în mod memorabil înainte ca acea poezie să devină unul din locurile comune ale literaturii Europei occidentale, fiind în această privință alături de Balzac și de marii scriitori ruși, îndeosebi Gogol și Dostoievski, satisfacerea deplină ne-o dau romanele sale atunci cînd posedă nu numai calități poetice ci și romanești. Sub acest unghi, observă John Wain, *Mica Dorrit* este romanul cel mai satisfăcător fiindcă este „atît măreț cît și apocaliptic, prezentînd o viziune a societății umane ce include aproape tot ce are importanță și e, de asemenea, cu dragoste construit, încercarea lui cea mai serioasă de a rezolva problemele specifice ale narațiunii fictive lungi"[3]. *Mica Dorrit* poartă amprenta unei încercări de reînnoire romanescă, poate contestabilă în efectele sale, însă în mod sigur demnă de interes cînd se consideră viitorul marilor intrigi din secolul al XIX-lea. Se invocă romane de Dostoievski și Kafka, uitîndu-se uneori profunda originalitate a lui Dickens : acest amestec magistral de observație critică și fantastic afectiv. Aceasta înseamnă a trece cu vederea peste o mare bogăție de fapte puse în serviciul unei intenții finalmente politică. Nu-i lipsește romanului nici tușa fantastică, nici delicatețea, nici acea artă descriptivă ce dă loc la stranii sugestii și care va rămîne unul din semnele adevăratului geniu dickensian.

NOTE

[1] W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Chatto and Windus, London, 1970, p. 95.

[2] Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*, vol. II, Little, Brown and Company, Boston, 1952, p. 765.

[3] John Wain, „Little Dorrit", in *Dickens and the Twentieth Century*, Ed. John Gross and Gabriel Pearson, London, Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 186.

VII. „IARNA DEZNĂDEJDII"

ÎNTRE SENTIMENTE ŞI RAŢIUNE : *TIMPURI GRELE*

DEŞI ROMANELE lui Dickens conţin o viziune radicală asupra societăţii victoriene, el rămîne o figură enigmatică din punct de vedere politic. În general, e descris ca un radical de o anumită factură. În ciuda acestei dificultăţi de precizie şi chiar dacă, aşa cum spune George H. Ford, este imposibil să-i ataşezi eticheta vreunui partid, se pot detecta la el anumite indicii de gîndire social-politică.

Dickens a crescut, ca să spunem aşa, în umbra radicalilor filozofici şi crezul său politic s-a format într-un climat în care o atenţie serioasă îi era acordată lui H. T. Buckle, istoricul pe care Dickens îl cita cu plăcere pentru ideea că legiuitorii au fost cel mai adesea obstructorii şi nu sprijinitorii societăţii.

Ideile benthamiste, de asemenea, se regăsesc în unele romane timpurii şi le determină optimismul. Subscriind formulei utilitariste generale a lui Jeremy Bentham, de a se încerca schimbarea societăţii prin schimbarea instituţiilor, el a dezlănţuit un atac global contra caselor de muncă, a închisorilor pentru datornici, Legii săracilor, func-

ționarilor corupți și venali care le administrau și susțineau. Dar a văzut aceste abuzuri ca exemple enervante ale unei administrații incapabile. Încă nu dobîndise o idee clară despre societatea corporatistă și despre răul colectiv. Abuzurile pe care romanele sale le demascau erau marginale și, după cum vedea el, se puteau remedia odată ce au fost ridiculizate. Cîndva, prin anii '40, a avut loc totuși o radicalizare categorică a viziunii sale asupra societății, de la una pur personală la o înțelegere a interrelațiilor complicate a nenumăratelor forțe sociale. Această clarificare a concepțiilor sale a avut loc sub influența lui Carlyle, pe care l-a cunoscut în 1840 și cu care a avut relații de la discipol la maestru.

Carlyle a rămas toată viața un erou pentru Dickens care îl consultă înainte de a tipări povestirea *Clopotele*, iar romanul *Poveste despre două orașe* a fost scris cu sugestii din partea lui Carlyle, pe lîngă faptul că s-a inspirat din *Istoria revoluției franceze* a acestuia. N-a mai fost nimeni în ultima parte a vieții, potrivit lui Forster, pe care Dickens să-l fi onorat sau să-l fi respectat mai mult. În adevăr, Dickens a dedicat *Timpuri grele* lui Carlyle și romanele sale tîrzii s-au inspirat mult din opera acestuia, pe care susținea că o cunoaște mai bine decît oricine. Calitatea și durata acestei puternice influențe e susținută de nota lui Dickens către Carlyle în ultimul deceniu al vieții sale : „Vă citesc întotdeauna cu fidelitate și încerc să merg pe drumul dvs.".

Măsura în care viziunea socială a ultimelor romane e o reacție temperată la învățătura lui Carlyle sugerează că direcția principală a gîndirii lui Dickens despre societate reflectă încercarea de a se rupe de premisele benthamiste pe care în cele din urmă le-a repudiat în *Timpuri grele*. Orientarea gîndirii

sale politice poate fi definită, în sensul devotamentului său crescînd față de Carlyle. Într-adevăr, opera lui Dickens oferă o serie de paralele cu ideile lui Carlyle care nu sînt egalate de nici un gînditor victorian.

În *Cartism,* Carlyle se plînsese că parlamentul, obsedat de certurile politice, eșuase complet în rezolvarea chestiunii alarmante a „condiției Angliei", degenerase într-o „pălăvrăgeală națională". Ca și la Carlyle, disprețul lui Dickens pentru parlament izvora din sentimentul său privind incompetența și natura nedemocratică a compoziției sale. Adresîndu-se Institutului din Birmingham în septembrie 1869, Dickens și-a formulat crezul suprem : „Credința mea în oamenii ce guvernează este în general infinitezimală ; credința mea în poporul guvernat este în general nemărginită". Ca reformator, Dickens a cerut bun simț și generozitate. „Economia politică — nota el — este doar scheletul, dacă nu are ceva înveliș și consistență umană, floare umană în ea și ceva căldură umană în ea". Prin insistența asupra cuvîntului „ceva" Dickens schița o cerere moderată și vagă. Aceasta nu putea avea desigur influență asupra unor persoane ca dl. Gradgrind din *Timpuri grele.* Dar rușinea generală față de condițiile industriale creștea și Dickens a contribuit mult la trezirea conștiinței publice, la crearea unui climat de opinie.

Analiza socială sub diverse forme a fost o preocupare a lui Dickens din primele scrieri. În *Casa umbrelor,* care a precedat *Timpuri grele,* întregul mecanism al sistemului social e descris în detaliu, cu excepția unui aspect : latura industrială, mecanizată, a vieții, ajunsă sub puterea unor oameni cu idei fixe și hotărîre inflexibilă. Acest aspect al societății acaparatoare este tema, fundalul și scopul romanului *Timpuri grele,* care formează astfel o parte a proprii-

lor idei în plină dezvoltare. *Timpuri grele* comentează cu asprime anumite caracteristici cheie ale acelei societăți umane, ceea ce în opinia lui Dickens distruge toate virtuțile morale. Cu un sistem de învățămînt ce condamnă imaginația și dragostea de viață, avînd interesul egoist ca motivație pentru orice acțiune personală sau guvernamentală, toți oamenii, în toate relațiile, vor fi împinși în conflict și amărăciune.

Timpuri grele e o dramă alegorică, în care Northrop Frye vedea o „distopie" dominată de intenția de a pătrunde pînă la sensul de bază al lumii industriale și nu de a o descrie în detaliu. În consecință, Coketown ar putea fi orice alt oraș din lumea industrială a secolului trecut. Din descrierea lui se desprinde o imagine generală a orașului industrial modern și fiecare detaliu al cadrului este încărcat cu comentariu emoțional și intelectual, iar fiecare personaj din acest mic grup unificat, simbolic și stilizat, servește la adîncirea și intensificarea înțelesului.

Întreaga dezvoltare a romanului ca discurs, făcută cu economie în cele trei „cărți" : „Semănatul", „Recolta", „Strîngerea roadelor", e enunțată de vocea auctorială, cu excepția vorbirii directe a personajelor. Narațiunea realizează punerea în contact a celor patru grupuri principale de personaje : familia Gradgrind, menajul Bounderby, muncitorii (Stephen Blackpool, Rachel, Slackbridge etc.) și oamenii circului (Sissy, Sleary). Din această mișcare a unor personaje dintr-un grup spre celălalt se generează enigmă și suspans și se circumscriu în termeni morali anumite idei despre cultură și societate, idei formulate de vocea auctorială.

Romanul se deschide cu o sală de clasă, în care Thomas Gradgrind, fost angrosist, deputat în parlament, un om eminamente practic, cum îi place să se

creadă, își expune în fața elevilor esența filozofiei sale, filozofia Faptelor, care stă la baza acestei școli creată după propriile principii. Acest respectabil domn, corect, conștiincios, dar nu tocmai plăcut ca om, crede numai în fapte și cifre, punîndu-și teoriile în practică chiar și-n propriul cămin. Influența învățăturii sale și a disciplinei rigide ce o impune în familie va avea numai repercusiuni negative asupra fiului Tom, care devine un ipocrit egoist, și asupra fiicei mai mari Louisa (ceilalți trei copii sînt menționați doar în treacăt). Louisa, crescută să creadă numai în ceea ce e palpabil, nu va găsi motive să-l refuze pe Bounderby, fabricantul și bancherul farsor și bădăran, cînd acesta o va cere în căsătorie. Vrînd să-i facă pe plac tatălui, îndemnată și de fratele ei risipitor, care se gîndește numai la avantaje materiale prin înrudirea cu un om bogat, Louisa se căsătorește fără dragoste și fără plăcere și intră în menajul Bounderby, aflat sub controlul doamnei Sparsit. Cînd Harthouse, un tînăr de familie bună, însă frivol și lipsit de scrupule, își face apariția în Coketown, adus fiind, în scopuri politice, chiar de Gradgrind de la Londra, acesta începe să-i facă insistent curte Louisei. Pentru prima oară Louisa se simte atrasă spre un bărbat, dar în loc să accepte un compromis moral, ea se întoarce la tatăl ei pentru a scăpa de soț și de curtezan. Starea fiicei sale îl face Gradgrind să înțeleagă un adevăr dureros, că pe lîngă fapte și cifre în educație mai e nevoie de cultivarea sentimentelor și imaginației, o concluzie întărită cînd Tom, fiul său netrebnic, jefuiește banca lui Bounderbery.

În acest roman, Louisa e sacrificată pe altarul filozofiei Grandgrind—Bounderby și devine victima cu accente de tragism, victimă a predestinării, care se îndreaptă spre dezastru, avînd pe fața ei „o lumină

care nu avea pe ce să se sprijine, un foc care nu ardea nimic". Sistemul de educație al tatălui o transformă într-o ființă frustrată și nesigură, iar acțiunile ei, pînă în momentul în care percepe existența unor sentimente ce nu se supun legilor statistice, ilustrează admirabil consecințele nefaste ale unei educații unilaterale. Pe de altă parte, prin cazul ei Dickens ne mai comunică adevărul că evanghelia grandgrindistă nu poate înăbuși total și definitiv gîndirea imaginativă ; sentimentele naturale și instinctive ale Louisei, deși reprimate și adesea suprimate, vor fi, în cele din urmă, mai puternice decît toate deprinderile învățate cu atîta trudă, în ani de zile.

Realizarea maximă a sistemului creat de Omul Faptelor e întruchipată de Bitzer, elevul model al lui Choakumchild de la școala lui Grandgrind ; pentru Bitzer totul e o chestiune de vînzare și cumpărare, fiind accesibil numai cînd la mijloc e interesul. El e un studiu complet al modelului perfectibilității potrivit criteriului și codului enunțat de Gradgrind, succesul real al sistemului și cea mai puternică condamnare a lui. Lipsit complet de sentimente (ne amintim că pentru el inima e doar „un organ"), Bitzer nu va fi impresionat de rugămințile propriului maestru. Cînd dl. Gradgrind îl imploră să nu-l denunțe pe Tom la poliție, Bitzer se dovedește a fi la înălțime : pentru bani e în stare să facă orice, iar rugămințile nu au ecou în inima lui.

Prin Cecilia (Sissy) Jupe, personajul menit să simbolizeze valorile opuse filozofiei utilitariste, Dickens ne oferă, într-un alt admirabil studiu, un portret convingător și psihologicește veridic al unei ființe pline de vitalitate, generozitate și bunătate lipsită de calcul. Sissy, neafectată de sistem și neînțelegîndu-l, are instinctele și sentimentele de compasiune și simpa-

tie, și posedă o bogată imaginație. Deși materialicește viața nu i-a fost confortabilă — e fiica unui saltimbanc — ea a găsit la tatăl ei și în lumea circului Sleary tocmai ceea ce contribuie la o dezvoltare armonioasă și imaginativă : o copilărie normală și fericită. Contrastul dintre căldura ei, o brunetă cu ochi negri, strălucind de o lumină interioară, plină de soare, și ochii reci și părul fără culoare și paloarea lui Bitzer, redă în planul senzațiilor opoziția dintre „viața trăită liber și bogat din resursele profunde, instinctive și emoționale și produsul cvasimecanic cu sînge subțire al gradgrindismului" (F. R. Leavis). Desigur, Sissy e o figură simbolică și-i conferă romanului punctul de rezistență, deoarece ea reprezintă acea omenie plină de încredere și dragoste considerată de Dickens nevoia fundamentală în toate relațiile. Ea, Sissy, deține centrul de greutate în roman prin influența ce o exercită asupra altor personaje, prin clarificările ce le aduce privind diferența dintre Gradgrind — omul eronat, dar sincer și recuperabil — și Bounderby, rămas pînă la moarte același ipocrit și egoist. Tot ea va întreprinde importante acțiuni în legătură cu Louisa, Rachel, Harthouse și Tom.

Ideea conflictului dintre rațiune, pe de o parte, și instincte, afecțiuni, imaginație, pe de alta, revine sub diverse forme în romanele dickensiene chiar de la început, însă *Timpuri grele* chintesențiază concepția lui Dickens relativă la acest aspect al psihologiei umane. Rezultatul înăbușirii sentimentelor, instinctelor și imaginației în favoarea unei dezvoltări exclusiv raționale se vede în sărăcirea sufletească a lui Bitzer, prăbușirea nervoasă a Louisei cu nuanțele sale de natură sexuală și degenerarea lui Tom Gradgrind în egoism și tîlhărie. Educația greșită, unilaterală, duce la mutilarea personalității, nevroză și chiar

crimă — e tocmai ceea ce ne spune Dickens în acest roman zugrăvind soarta cîtorva personaje.

Paralel cu urmărirea consecințelor ce decurg din principiile de educație enunțate de dl. Gradgrind în primul capitol, romanul face și o examinare profundă și creatoare a filozofiei dominante a industrialismului capitalist *(Laissez-faire !)*. Legile de fier ale economiei de piață au avantajat totdeauna pe patroni ca Bounderby și au cauzat mizerie fizică și sufletească celor considerați doar „brațe" și nu ființe omenești. O preocupare similară întîlnim în *Mary Barton* de Elizabeth Gaskell, roman apărut în aceeași perioadă. Dacă *Timpuri grele* nu dovedește aceeași înțelegere umană a muncitorului industrial pe care o ilustrează *Mary Barton,* în schimb romanul lui Dickens înfățișează o stare de lucruri prea complexă pentru a fi rezolvată printr-o împăcare finală între patroni și muncitorii greviști.

În raport cu muncitorii din *Mary Barton,* Stephen Blackpool nu e mai mult decît o figură schematică, idealizată. Ostracizat de patron (Bounderby) și de tovarășii de muncă, aflîndu-se așadar între două tabere, și profund nefericit în viața personală din cauza unei soții alcoolice decăzută moral, Blackpool rămîne, pînă la un punct, calm, liniștit, pasiv și tot timpul perplex în fața complicațiilor existenței. Nu poate înțelege, de ce, fără să fi făcut nimănui rău, trebuia să sufere întruna. Blackpool nu înțelege mașinăria economică, însă tocmai lui îi rezervă Dickens rolul de a denunța principiile *laisse-faire*-ului și antagonismul pe care îl produce. Moartea sa, mișcătoare și exonerantă, pare inevitabilă și de aceea singura ieșire. Astfel, își găsește pacea. Înainte de a muri, e mîngîiat de femeia pe care o iubește, Rachel. Deși Blackpool nu-i tipic pentru clasa muncitoare din acea pe-

rioadă sau din oricare alta, el servește pentru a ilustra intenția lui Dickens de a înfățișa un om ce suferă în iarna aspră a industrialismului capitalist, în completă izolare, ceea ce conferă sorții sale o accentuată notă patetică. Tehnica de persuasiune a lui Dickens se sprijină mai mult pe generalizare și abstracțiune decît pe o descriere strict realistă și prozaică și în acest context figura lui Stephen Blackpool capătă semnificații sporite. Atacul din *Timpuri grele* a fost îndreptat asupra unui mod de a gîndi. Sîmburele mesajului ? A respinge acea concepție despre oameni ca cifre într-un registru contabil. Ei trebuie să fie văzuți ca ființe umane și nu ca „mîini" (sau brațe) de lucru. Dar cum să se realizeze aceasta ? Dickens revine și aici la soluția mai veche, bunăvoința.

Circul lui Sleary și trupa sa stabilesc un contrapunct, o antiteză perfectă în Lumea Faptelor. Ei simbolizează „celălalt versant al colinei", lumea artei și imaginației. Ultimul cuvînt îi aparține lui Sleary care în vorbirea lui stîlcită pronunță unul din crezurile lui Dickens, că oamenii nu sînt mașini. Spre deosebire de acestea, ei au suflet, iar sufletul aspiră spre frumos, spre artă.

Dintre personajele romanului, cititorul va recunoaște, desigur, în doamna Sparsit o creație specific dickensiană. Portretul acestei păsări de pradă e realizat ca o figură aproape grotescă, cu enorme disponibilități de acțiune și manevre, cu un registru bogat de „calități" morale, mergînd de la servilism și flatare, pînă la prefăcătorie și snobism. Toate manevrele sale se sfîrșesc însă lamentabil și pînă la urmă ea e concediată de însuși patronul ei, Bounderby.

Romanul *Timpuri grele* nu e doar o critică a utilitarismului, ci și o pledoarie pentru dragoste și concordie în relațiile umane, un strigăt împotriva trans-

formării oamenilor, în mecanisme fără suflet, în cifre pentru o carte de statistică. Dickens urmărea, după cum singur spune, să dea cea mai puternică lovitură în favoarea victimelor asupririi capitaliste. Avem, așadar, aici, un rechizitoriu agresiv și eficace, iar tema e urmărită pînă la capăt pe un ton de satiră nemiloasă și acerbă. În mod repetat, prin dialog, prin comentariul auctorial, prin cuvinte și gesturi, Dickens își satirizează unele personaje ca Bounderby și Gradgrind, Sparsit și Harthouse, Bitzer și Tom. Romanul are o tonalitate sumbră, doar cu unele raze de lumină strecurate ici și colo, prin episoadele care înfățișează circul lui Sleary, prin scenele care descriu relațiile dintre Stephen Blackpool și Rachel.

Prin economia și concizinea sa, *Timpuri grele* ocupă o poziție unică între romanele lui Dickens. Nici o altă operă dickensiană nu e atît de restrînsă, viguroasă, dramatică și alegorică în formă. Descrierea detaliilor lipsește, totul fiind prins în cîteva trăsături de penel. Personajele, deși uneori descrise într-un mod în care nu le-am putea considera întruchipări ale unor ființe reale, sînt totuși tipice. Dickens exagerează unele trăsături (mai ales la Bounderby) mergînd pînă la absurd tocmai pentru a releva mai bine individualitatea personajului, ceea ce îl distinge de altele, recurgînd la particularități de vorbire, expresie, gestică.

Dickens a preluat ostilitatea lui Thomas Carlyle la adresa utilitarismului, a parlamentului, a unui mod de a gîndi și o folosește ca o viziune cuprinzătoare căreia îi dă întreaga energie. Dar lipsește în *Timpuri grele* o alternativă socială la Boundebry și Gradgrind ; nici unul din personaje nu devine un erou activ. Totuși Dickens a intuit perfect societatea *laissez-faire*-ului și nu are nici o speranță, nu vede nici o cale de

ieșire. Singura speranță o are pentru cei oprimați, pentru cei săraci care vor moșteni pămîntul, dar nu pentru Coketown. Ca o reacție globală, *Timpuri grele* e mai mult „un simptom al confuziei din societatea industrială decît o înțelegere a ei, un simptom semnificativ și continuu" (Raymond Williams).

ISTORIE ȘI DESTIN : *POVESTE DESPRE DOUĂ ORAȘE*

Înrîurirea lui Dickens de către scriitorul scoțian Thomas Carlyle e evidentă și în *Poveste despre două orașe,* singurul său roman avînd un eveniment istoric ca temă centrală. La sfîrșitul anilor 1850, Dickens și-a îndreptat din nou atenția asupra unor evenimente întîmplate într-o altă epocă. Atracția pe care Revoluția Franceză a avut-o pentru romancierul victorian e explicabilă : preocuparea sa constantă de scena socială l-a dus inevitabil la urmărirea consecințelor ce decurg din acumularea în timp a nedreptăților. Deja în *Barnaby Rudge* — celălalt roman istoric, dar de un gen oarecum deosebit — ilustrase efectele presiunii excesive asupra cazanului social. Acum, avînd documentarea necesară în studiul lui Carlyle despre *Revoluția franceză,* Dickens întreprinde din nou acea incursiune în organismul bolnav al societății și-i reprezintă convulsiunile în procesul schimbării.

Lipsește în *Poveste despre două orașe* o evocare exactă a revoluției ca atare. Aproape că nu există referință la cursul real al evenimentelor și nici o sugestie că revoluția a avut și un conținut intelectual sau idealist. Cu alte cuvinte, Dickens ne oferă o viziune a sa despre revoluție, bazată pe două idei fundamentale pe care le ilustrează din plin : revoluția

a fost rezultatul opresiunii intolerabile, societatea fiind bolnavă înainte de a izbucni febra ; și revoluția devine instrumentul morții, înainte de a fi cel al învierii. Nu forțăm nota cînd afirmăm că prin descrierea perioadei care a precedat revoluția Dickens dorea să sugereze o paralelă cu însăși epoca în care trăia. Să ne amintim cum începe romanul : „Era cea mai bună dintre vremi, era cea mai năpăstuită dintre vremi [...] răstimpul Luminii, răstimpul Întunecimii, primăvara nădejdii, iarna deznădejdii [...] — pe scurt, epoca aceea era *atît de asemănătoare cu cea de acum* (subl. ns.), încît unele dintre autoritățile cele mai proeminente au stăruit să fie prezentată, în tot ce avea ea bun sau rău, numai la grade superlative".

Poveste despre două orașe este, credem, romanul cel mai bine construit, deși în opinia multora el pare cel mai puțin caracteristic. Aici găsim o poveste mai bine închegată decît de obicei, dar cu un număr redus de personaje, de fapt un grup foarte mic, văzut pe fundalul maselor în fierbere la Paris. Sînt puține digresiuni și cititorul este purtat cu rapiditate printr-o serie de scene în schimbare vertiginoasă pînă la punctul final culminant. Scenele care preced catastrofa sînt deosebit de plastice în prezentarea jocului de forțe nevăzute, a ironiei destinului, a unei mîini cu cărțile de joc manipulate la umbra ghilotinei, a suferinței din trecut exercitînd o influență atît bună cît și rea. Natura melodramatică a cărții se datorează dragostei timpurii a lui Dickens pentru teatru ; cînd s-a concentrat asupra intrigii, a făcut-o inevitabil în termenii scenei, folosind elemente de contrast, surpriză, răsturnări de situații și mîna ascunsă a sorții.

Contrastul cel mai izbitor se află între cele două orașe, în care evenimentele, la început, alternează. În timp ce Parisul este sumbru sau într-o stare de ne-

liniște, Londra este în principal reprezentată de cartierul Soho, unde este pace sub platani. O insistență literală asupra comparației între cele două orașe e aproape complet abandonată după primele pagini, ca să facă loc analogiei de un fel mai general. În această analogie Charles Darnay este o legătură importantă, nu numai prin părinții anglo-francezi, atribut pe care îl împărtășește cu Lucie Manette, ci mai ales prin interesele sale politice și sociale, sau, cel puțin, simbolic, prin numele de familie, Evrémonde, care este un clar, chiar dacă oarecum confuz și nelingvistic, joc de cuvinte de la englezescul Everyman (orice om, toată lumea). Oricum, scenele engleze din carte sînt mult mai puțin intense decît cele franceze, așa încît impactul lor e neglijabil. Scriitorul nu încearcă să sondeze nicicînd tragedia internă a contrastului.

Pentru scopurile romanului, revoluția o reprezintă soții Defarge și, deși Sydney Carton prevede că Defarge la rîndul său va pieri sub ghilotină, el n-are idee cum se va sfîrși tot acest proces de nimicire.. Madame Defarge e la fel de mult distrusă de soartă ca și marchizul cu inima de piatră, cu birjarii săi care pocnesc din bice ca niște Furii : timpul și-a pus pe ea o mînă extrem de desfigurantă. Ultima ei apariție, mai ales, e foarte dramatică.

Ceea ce probabil l-a atras pe Dickens spre această temă a fost mizeria de nedescris a săracilor, luxul contrastant al bogaților, pasiunile gloatei și soarta deținuților neajutorați (ca doctorul Manette, tatăl Luciei). În timp ce era plin de compasiune pentru soarta țăranilor apăsați de biruri grele și înfometați, scriitorul se înfiora de frenezia extremă a noii republici. El a privit la această cutremurătoare dezordine morală, născută din secole de suferință, oribilă dar fascinantă pentru cineva care adesea zugrăvise grotescul și di-

formul, pentru a descrie în detalii sumbre și patetice pe cei morți și pe muribunzi. Există puține cazuri în literatură atît de înfiorător descrise ca moartea lui Foulon : „Bărbații erau cumpliți în furia sîngeroasă cu care priveau pe geam, înșfăcau orice armă le cădea în mînă și se alăturau puhoiului din stradă ; dar femeile ofereau o priveliște menită să înghețe sîngele în vine. Se smulgeau de la amărîtele de treburi casnice pe care le îngăduie sărăcia lucie, se smulgeau de lîngă copii, de lîngă bătrînii și bolnavii ghemuiți pe podeaua neacoperită, lihniți și goi, și alergau cu părul despletit, îmboldindu-se una pe cealaltă, și fiecare pe ea însăși, cuprinse de marea nebunie, în cele mai sălbatice țipete și gesturi [...]. Blestematul de Foulon a fost prins, soro. [...] Foulon care a spus poporului înfometat că n-are decît să mănînce iarbă. [...] Soți și frați și flăcăi mai tineri, dați-ne sîngele lui Foulon, dați-ne trupul și sufletul lui Foulon, sfîrtecați-l pe Foulon în bucăți și îngropați bucățile în pămînt ca să crească iarbă din el". La fel de impresionantă e scena cu tocila din capitolul II al Cărții a treia, scenă în care figurile hidoase ale celor care învîrteau piatra de tocilă erau „însîngerate și asudate, schimonosite de atîtea răcnete și cu priviri fixe și sticloase de atîtare și de nesomn".

Închisoarea și mormîntul sînt legate între ele, în mintea lui Dickens, prin ideea că „fiecare ființă umană e făcută ca să fie un secret și un mister profund pentru oricare alta". Trăim într-o izolare adîncă, în fiecare inimă sălășluiește un secret pentru sufletul cel mai apropiat ei. Un atare sentiment al misterului apăsător generează suspiciune și teamă. Ne aflăm într-o lume în care totul devine secret, o lume de șoapte și ecouri. Pașii sugerează alți oameni și în acest roman

„alți oameni“ sînt în primul rînd o amenințare și o sursă de pericol.

Imaginea plastică a drumului străbate întreaga carte. Primul capitol, care se deschide cu o descriere generală a perioadei, se termină cu o referință la drumul figurativ pe care toți oamenii vor fi duși în anii ce vor urma. Al doilea capitol transformă figura de stil într-un fapt literal. „Calea Dover se întindea...“. Cînd în cursul romanului întîlnim multe drumuri pe care personajele călătoresc, în poștalion sau călare, niciunul, datorită caracterului explicit al primului capitol, nu e fără semnificație metaforică.

Uneori imaginile sînt simbolice. Scena butoiului de vin spart e în acest sens cea mai reprezentativă. Dickens nu lasă nici un dubiu că vinul simbolizează sînge, ca apoi să dezvolte sensurile multiple ale vinului și sîngelui. Prăvălia de vin e centrul acțiunii revoluționare : sîntem încurajați să reflectăm că înrudirea dintre sînge și vin are multe înfățișări. Afectînd cititorul totuși la un nivel instinctual sînt imaginile, care tind să meargă împreună, ale fîntînilor, potopului și focului. Fîntîna, care este centrul vieții la Saint-Antoine, devine un simbol al forței de neînfrînt a umanității care se ridică împotriva opresiunii.

În ciuda atmosferei întunecate, *Poveste despre două orașe* nu este o operă în întregime sumbră și nici impresia finală cu care rămînem nu este una de scufundare în lamentație pe eșafod. Ni se spune despre Darnay, în celula sa de condamnat la moarte, că „era legat de viață cu lanțuri puternice și greu de înfrînt“. Și aproape de sfîrșit, cînd domnișoara Pross se luptă cu Madame Defarge, Dickens vorbește despre „tenacitatea viguroasă a dragostei“. Evenimentele înfricoșătoare ale cărții nu prea susțin o astfel de ju-

decată, însă ca o afirmare a credinței, dacă nu ca o declarație de adevăr literal, este curios de impresionantă. Căci în ciuda ororii pe care trebuie să o fi simțit scriind *Paveste despre două orașe,* Dickens a rămas un moralist, un predicator, iar aceasta i-a fost puterea salvatoare.

Tema regenerării personale are maximă pertinență pentru sensul general și istoric al unui roman ce evocă atîtea cauze reale ale revoluției, dar în care revoluția însăși nu realizează și nici nu poate realiza nimic, în afară de măcelărire, agravînd, în loc să ușureze mizeria.

Dar *Poveste despre două orașe* înseamnă mai mult decît soarta cîtorva personaje prinse în plasa unei mari mișcări istorice, mai mult decît răbdătoarea ducere la capăt a unei răzbunări pentru nedreptăți vechi ; este povestea mîntuirii unui proscris prin dragostea pentru o femeie, Lucie Manette, în casa căreia pribeagul a găsit ceva demn de adînc respect. Dickens a fost întotdeauna un luptător pentru proscriși. Sydney Carton este eroul său.

Într-un fel, se poate spune că acest roman este o poveste despre doi eroi și Dickens introduce aici tema dublului. Însă Charles Darnay și Sydney Carton nu sînt pe de-a întregul comparabili, deoarece în timp ce acesta din urmă este înzestrat cu o distinctă individualitate, Darnay, „eroul normal", deși are inițialele creatorului, este un personaj de mucava, complet nedezvoltat. Poziția sa ca exilat, dificultățile sale ca profesor de limbi străine, admirația sa pentru George Washington sînt tot atîtea posibilități rămase fără urmări. Carton este o figură mult mai pregnantă, care aparține unei serii de risipitori cultivați. El și-a risipit talentele, și-a risipit perspectivele timpurii de a face carieră. Deși voința sa e frîntă, intelectul său a

rămas nealterat. Opusul său perfect este Stryver, coleg în ale avocaturii, care face avere punîndu-și mintea la bătaie.

Soarta celor doi, a lui Darnay și Carton, se întrepătrunde de la început, cînd are loc judecarea lui Darnay la Old Bailey, prilej pentru Carton să se îndrăgostească de Lucie Manette. Este, de asemenea, momentul în care lui Carton îi trece prin minte gîndul de a schimba locul cu Darnay, constatînd marea asemănare fizică dintre ei. În cele din urmă, își dovedește dragostea pentru Lucie salvîndu-i soțul, pe Darnay, de securea ghilotinei. Cînd gloata însetată de sînge numără capetele ce cad sub ghilotină, ea observă printre aceste capete și unul care fusese substituit, cel al lui Sydney Carton.

VIII. „PĂSĂRI DE PRADĂ"

PRIETENUL NOSTRU COMUN

CU APROPIEREA TOAMNEI lui 1863, Dickens se gîndea tot mai mult la un nou serial, pe care a și început să-l scrie în iarna aceea. Prima fasciculă din *Prietenul nostru comun* a apărut în mai 1864 și s-au vîndut 30 000 de exemplare în primele trei zile de la apariție. Dar sănătatea i se înrăutățea ; scrisul mergea încet. A apărut o tusă persistentă și a fost nevoie de un examen medical ; i s-au recomandat frecții ale pieptului. În cursul iernii, la Gad's Hill, piciorul i s-a umflat și avea dureri sfîșietoare, trebuind să fie tratat cu cataplasme de mac. A refuzat să creadă că e vorba de gută, sperînd să fie numai o degerătură de pe urma umblatului îndelungat prin zăpadă. A ajuns să șchiopăteze și adesea nu putea să sufere pe picior nici o încălțăminte.

La sfîrșitul lui mai 1865, s-a dus la Paris pentru o vacanță de o săptămînă. Întorcîndu-se cu trenul de la portul Folkestone, la 9 iunie 1865, împreună cu Ellen Ternan, un accident oribil se petrece sub ochii lor. Vagoanele trenului în care se aflau au fost răs-

turnate și sfărîmate într-un rîu ; vagonul lor a rămas suspendat între marginea podului și malul rîului. Dickens s-a cățărat afară din vagon, a ajutat-o pe Ellen și pe altă doamnă să iasă din compartiment, apoi a sărit în ajutorul victimelor mutilate sau muribunde. După ce a făcut tot ce a putut, și-a adus aminte că avea cu el manuscrisul următoarei fascicule din *Prietenul nostru comun*. Calm, s-a cățărat înapoi în vagon, recuperîndu-l.

Dickens a lucrat la *Prietenul nostru comun* cu ceea ce a însemnat pentru el extrema încetinire, ezitare, dificultate, și cartea arată oboseala și temerile și decepțiile acestei perioade. Romanul, ca toate cărțile tîrzii ale lui Dickens, e mai interesant pentru noi decît a fost pentru publicul contemporan cu el.

Se poate spune că Dickens nu se repetă propriuzis niciodată ; gîndirea lui face un progres consecvent ; în tot cursul celor 35 de ani ai carierei sale, el continuă să ne comunice materiale și observații, așa că opera sa prezintă interes *ca un tot*. Dificultățile întîmpinate de Dickens în scrierea acestui roman nu se resimt pe planul calităților intelectuale. Dimpotrivă, cartea compensează neajunsurile prin manifestarea unei forțe intelectuale care, deși prezentă în opera lui încă de la început, apare aici într-o fază de înaltă tensiune și o condiție admirabilă. Totuși unii critici consideră că Dickens, vechiul Dickens al personajelor excentrice, a devenit aici mecanic și steril. E păcat — spun aceștia — că creatorul lui Quilp și al figurilor de ceară ale doamnei Jarley a resimțit nevoia de a-l fabrica pe Silas Wegg și animalele împăiate ale d-lui Venus.

De altfel, preocuparea exclusivă de personaj e cauza principală a deflexiunii critice în citirea lui Dickens. Căutarea de paralele între diversele sale per-

sonaje ne poate orbi cu privire la efectul lor în contextul dramatic dat și ne poate împiedica iară să înțelegem efectul global al romanului. De aici, probabil, o remarcabilă gamă de evaluare a *Prietenului nostru comun*, chiar în perioada modernă — de la K. J. Fielding, care-l găsește incoerent, pînă la Jack Lindsay, care-l consideră ca una din cele mai mari opere în proză scrise vreodată. Diferența dintre aceste critici provine din criteriile aplicate. Unele pot fi mai relevante pentru operă decît altele. Se înțelege însă că aprecierea depinde în bună măsură de orizontul de așteptare al cititorului.

În *Prietenul nostru comun*, Dickens a distilat starea de spirit din perioada tîrzie, a dramatizat propriile discrepanțe de caracter, a oferit judecata sa finală asupra întregii civilizații victoriene, într-o modalitate atît de impresionantă, încît ne dăm seama că gîndurile acestei perioade n-au avut puterea să-l îndepărteze de la scopul principal al vieții sale : exercitarea serioasă a artei.

Cum ceața e simbol în *Casa umbrelor* și închisoarea în *Mica Dorrit*, astfel mormanul de gunoi e unul din simbolurile dominante în *Prietenul nostru comun*. El domină chiar peisajul Londrei, care deja fusese prezentat de Dickens în variate aspecte, dar care acum apare — deși cu Newgate planînd deasupra ca în *Barnaby Rudge* — sub un aspect nou : „O seară cenușie și lîncedă în centrul Londrei nu are un aspect prea optimist. Prăvăliile și birourile închise par cuprinse de amorțeală, iar teama națională de colorit învăluie totul într-un zăbranic. Bisericile înghesuite între sumedenie de case, cu turlele și clopotnițele sumbre, înnegrite de fum, ca și cerul care parcă pogoară asupră-le, abia dacă se deslușesc în cenușiul de pretutindeni. Un cadran solar de pe zidul

unei biserici în umbra neagră inutilă, parcă ar fi dat faliment în afaceri și ar fi întrerupt orice plăți, de-a pururi. Mutre melancolice de servitori și portari mătură în șanțuri resturile melancolice de hîrtie, bolduri, iar alte mutre, și mai melancolice, umblă prin șanțuri, scotocesc după vreun chilipir pentru vînzare. Valul de oameni șiroind dinspre centru se aseamănă cu o ceată de pușcăriași plecați din temniță, și sinistra Newgate parcă ar fi o fortăreață durată anume pentru teribilul „lord primar" ca să-i slujească drept reședință oficială". Așa arată Londra în ziua cînd Bradley Headstone merge să-i facă curte fără speranță Lizziei Hexam.

Intriga din *Prietenul nostru comun* se leagă de lupta unui număr de persoane de a intra în posesia banilor obținuți din prelucrarea resturilor menajere sau a unei părți din ei. Cealaltă „industrie" care figurează în roman e jefuirea cadavrelor din Tamisa. Însă semnificația gunoiului nu e în dubiu. El reprezintă tot ce e învechit și decăzut, instituțiile și obiceiurile demodate care înăbușă pe oameni.

Cititorii care nu apreciază funcțiile simbolice au căutat în alte aspecte meritele cărții : în intrigă, personaje, realismul narațiunii. Făcînd aceasta, ei au trecut cu vederea ceea ce într-adevăr ea oferă : poezie, dramă, dezvoltarea coerentă a unui simbolism central. Imaginile centrale ne-ar putea oferi de altfel o explicație a cărții. După cum a arătat Miller, drama romanului decurge din opoziția centrală între moarte, reprezentată de mormanele Harmon, și moartea în fluviu prin înecare. Fluviul nu poate fi, după cum nici mormanul de gunoi, considerat ca simplă recuzită. Dacă ar fi așa, n-ar avea sens să-l folosim ca simbol. El include însă mai mult decît poate transmite un sumar al efectului său.

Fluviul, dacă totdeauna deține un mare rol în mitul lui Dickens despre Londra, însă nicăieri atît de mare ca în *Prietenul nostru comun*, unde provoacă o vedere de ansamblu, unificatoare, la sfîrșitul capitolului III : „Așa că, aidoma mareei, atît de cunoscută oamenilor, crima Harmon — după cum era peste tot denumit cazul — a avut un flux și un reflux, urca și cobora, ajungea cînd în oraș, cînd prin colibe, cînd printre domni și doamne din nobilime, cînd printre țărani, fierari, hamali, pînă într-o zi, cînd, după o perioadă lungă de stagnare a fost purtată de valurile mării și se pierdu în larg". Fluviul simbolizează mai multe lucruri în același timp : viață și continuitate și înainte de orice mister. Trebuie să avem grijă să păstrăm, critic, echilibrul pe care Dickens l-a păstrat artistic — echilibru între viziunea romantică-simbolică a fluviului și cea realist-topografică. De la prima sa apariție în paragraful de deschidere, fluviul este o realitate tangibilă. Barca murdară și jilavă a lui Hexam este mînjită cu nămol. Dar a considera ubicva Tamisă doar trăsătura cea mai proeminentă a cadrului înseamnă a subestima mult deliberarea și controlul cu care Dickens dezvoltă temele centrale ale romanului — naștere, moarte și transformarea eului prin acțiuni generoase. În rezumat, Tamisa este vitală „dramei de atmosferă", dar este, de asemenea, cel mai complex simbol din toate romanele lui Dickens. Imaginea apei domină cadrul, controlează structura și chiar ajută să se determine relațiile dintre numeroasele personaje, ceea ce nu e de mirare la un scriitor insular.

Funcția lui John Harmon alias Rokesmith — presupusul înecat în Tamisa — este nu numai de a lega acțiunea unor diferite capitole, ci și diverse arii sociale. El creează o punte și într-un fel face mai fle-

xibile relațiile dintre clase sociale în lumea romanului. Nu e lipsită de importanță legătura topografică pe care o prilejuiește, căci el e cel care leagă mormanele de gunoi și fluviul și acestea sînt, după cum am văzut, fundamentale în seria de imagini din roman. Mai există apoi și o legătură tematică. El unește lumea bogăției și cea a sărăciei. Romanele lui Dickens pot fi descrise la un nivel ca „explorări privind efectele asupra oamenilor ale acestei bariere de fier și căile de a o înlătura", *Prietenul nostru comun* oferind probabil cea mai profundă și cea mai consecventă dintre aceste explorări.

Tema centrală a romanului poate fi legată de bani ; omniprezența lor aici e indiscutabilă. Însă elementul corupător nu e atît banul, cît atitudinea burgheză față de el. Banii sînt simptomul și nu boala ; boala, tema reală, e jaful. Întîmplările tipice din roman ni se par a fi acelea care vorbesc de un „om jefuind pe altul". Scena de deschidere, care e de neuitat, ni-l prezintă pe Gaffer Hexam pescuind cadavre. Dickens remarcă pe un ton amar că în căutarea lui neobosită se distingea ceva amintind de o „ocupație obișnuită" (o expresie pe care cititorul și-o va aminti cînd întîlnește afacerea respectabilă a lumii lui Podsnap și Veneering). La fel și cu fiica lui Hexam, Lizzie : „atît în suplețea gesturilor, în orice mișcare din încheietura mîinilor, cît și poate, mai ales, în frica sau oroarea din privirile ei, se citea obișnuința".

Nu doar faptul de a trăi pe spinarea semenului, ci obișnuința de a face aceasta ne repugnă. Acest obicei nu e totul — nici sursa cea mai importantă de groază pentru cititor. Atitudinea lui Gaffer față de ocupațiile lui îngrozește încă mai mult. Înfiorarea fetei cînd vede conturul roșu palid lăsat pe fundul

bărcii de un cadavru suscită un răspuns hotărît de la un Gaffer pus pe treabă : „Întîmplarea făcea însă ca o rază de lumină de la soarele în amurg să se abată pe fundul bărcii și căzînd peste o pată învechită care semăna într-un fel cu corpul înfășurat al unui om, să-i dea culoarea de sînge spălăcit. Această pată reținu privirea fetei, care începu să tremure ca varga. — Ce-i cu tine ? întrebă omul, dîndu-și numaidecît seama, deși atent la curentul apei. — Nu văd nimic plutind". Cînd în cele din urmă cadavrul e „înhățat" și, desigur, jocul de cuvinte, într-un roman cu atîtea jocuri de cuvinte, e intenționat, Lizzie pălește la ideea că stă lîngă un cadavru. „De parcă n-ar fi totul în viața ta... De parcă nu după urma lui ai ce mînca și ce bea". Și cu această metaforă adecvată (pe care Gaffer continuă s-o amplifice) schema păsării de pradă cu care Dickens a hotărît să înceapă romanul se impune atenției noastre. Lizzie nu e singură în situația ei, în datoria pe care ființa ei o are față de fluviu, din care își cîștigă existența. Căci dacă fluviul e scursoarea lichidă a Londrei, mormanul de gunoi e cea uscată, și amîndouă laolaltă asigură hrana și băutura pentru majoritatea personajelor din roman. Dar Gaffer nu e încă prezentat complet. El trebuie să întîlnească un alt gunoier (Rogue Riderhood), invidios pe „norocul" său. Ironia, aici, are nevoie de emfază, dacă nu de elucidare : în acest roman „norocul" pentru cineva implică ghinion pentru altcineva. Fiecare bucată de pîine trebuie smulsă din gura altcuiva. Chiar de la început, descriind prinderea norocoasă a unui cadavru înmuiat în apă, Dickens fixează această schemă greu de pierdut din vedere despre jefuirea altora. Scena se încheie cu indignarea lui Gaffer cînd Rogue îl numește „tovarăș, partener". Rogue, după cum aflăm, a fost prins jefuind un om viu ; el nu e

demn de a se asocia cu oameni respectabili de genul Hexamilor, care jefuiesc morții. Orbirea, aici, atît de ridicolă încît aproape că trece în umor, e larg răspîndită în lumea din *Prietenul nostru comun*. „Norocul" perfect respectabil e căutat la mai multe nivele ale societății. Cît privește explicația lui Gaffer : „La ce i-ar folosi banii unui mort ? E cu putință ca un mort să aibă bani ? Din ce lume fac parte banii ? Din lumea asta. Cum pot aparține banii unui hoit ? Poate un hoit să-i stăpînească, să aibă nevoie de ei, să-i cheltuie, să umble după ei, să-i piardă ? Ia nu mai amesteca în halul ăsta ce-i drept și ce nu, ăsta-i tipic cu lucrurilor. Asta se potrivește cu un suflet josnic care prădă un om în viață", grotescul și ironia sînt la locul lor.

Valurile de ironie se împrăștie prin intriga romanului în cercuri tot mai largi pornind de la intriga despre testamentul unui om mort în favoarea altuia ne-presupus „mort". Gaffer vorbește despre bani, dar nu banii, ci oribila sa cecitate morală e ceea ce ni se cere să privim. Gaffer, ne spune Dickens, nu era „ageamiu și nici n-avea imaginație". Cînd întoarcem pagina, plonjăm însă într-o lume care nu e altceva decît cea mai pură imaginație a ageamiilor : „Domnul și doamna Veneering sînt noii locatari într-o casă nou-nouță dintr-un cartier nou-nouț al Londrei". Și Dickens trece la un alt tur de forță al paragrafului, evocînd lumea lui Podsnap și Veneering, în care vede ceva mai mult decît o formă politicoasă a comportării politicoase pe care tocmai am părăsit-o. Veneeringii — simbolic vorbind — au prosperat undeva prin apropierea fluviului. La fel ca în cazul Gaffer, nu banii, ci atitudinea față de semenul cuiva, rece și mecanică, e semnificativă. Pînă la urmă, banii sînt ceea ce-l atrag pe acel musafir simpatic și sărac

Twemlow. În felul său și Twemlow e o pasăre de pradă. Oricît ar fi tratat ca „mobilă“ la ospețele altora, el trăiește de pe urma bunăstării acestora.

Primele capitole fac un contrast perfect. Al treilea sugerează o relație neașteptată între două lumi opuse. Prin acest aranjament tehnic, Dickens pune în lumină, simplu, o idee dominantă a romanului, care va atinge astfel o mare complexitate. Contrastul principal se realizează între adîncime și suprafață.

În portretul Podsnapilor și Veneeringilor satira e evidentă, deși există prea puțin în ei ca ființe umane. Singurii oameni, prezenți la banchetul Veneeringilor, care apar înfățișați ca ființe umane, sînt Wrayburn și Lightwood. Ei asigură legătura între lucrurile foarte distante din primele două capitole. Dar și umanitatea lor e suspendată în timp ce iau masa la Veneeringi. Ei trec prin gesturile dansului, și sînt priviți dintr-o poziție care le face umanitatea invizibilă, căci n-au adîncime.

Cele două lumi, infinit îndepărtate în gîndire, sînt apropiate fizic. Fiecare este implicată în cealaltă. De aceea Lightwood și Vrayburn sînt chemați de la banchetul fără sens la misterul cadavrului necunoscut despre care Eugene spune : „Nu arată mult mai rău ca Lady Tippins“.

În ciuda părerii lui Henry James, Eugene Wrayburn și Mortimer Lightwood (amîndoi avocați) sînt două din cele mai simpatice personaje minore, mai sofisticat zugrăvite. Deși prezenți la primul festin suprarealist al Veneeringilor, în realitate facem cunoștință cu ei abia în drumul spre casă cu trăsura : „Urăsc“, spune Eugen punîndu-și piciorul sus pe scaunul din fața lui, „urăsc profesiunea mea“. Mortimer răspunde că el și-o urăște pe a lui. Într-un roman atît de intim legat de ideea de ascensiune în socie-

tate, de înaintarea în viață prin îmbogățire, cei doi reprezintă niște anomalii. Contrastul cu tînărul Charley Hexam, împins de sora sa Lizzie cîteva trepte pe scara sărăcită a respectabilității, ar putea fi întîmplător. Contrastul cu Headstone însă are o intenție clară. Cei doi avocați contrastează, de asemenea, într-un mod diferit cu Podsnap și Veneering : eșec și succes. Ei reprezintă repudierea acelei agresivități care i-a propulsat pe Podsnap și Veneering spre bogăție și onoare în oraș, agresivitatea păsării de pradă. A urmări schema păsării de pradă și a jafului înseamnă a-i stabili cît mai clar centralitatea. E suficient să luăm perechea amabilă de amorezați Alfred Lammle și Sophronia Akershem. Fiecare trăiește la marginea lumii burgheze, urmărind ca știuca în iaz o victimă grasă, pînă ce, cu o sensibilă justiție poetică, cele două știuci se agață una de cealaltă. Ele se trezesc, vrînd-nevrînd, ca o echipă și imediat se îndreaptă spre peștele cel mai slab la orizont, Georgina Podsnap. Că și-o aleg pentru a-l hrăni cu ea pe cel mai tînăr în ani, dar bătrîn în înfățișare, rechinul Fledgeby, pare inevitabil în lumea construită de Dickens.

Pînă și la cele mai insignifiante personaje se urmărește această schemă a parazitismului. Durul, recele, lipsitul de bucurie Silas Wegg, de exemplu, se prinde de Boffin ca o lipitoare. Cît timp se află la vechea tarabă, el speculează și „investește" în Boffin cu succes. Restul romanului îl petrece într-o alternanță de planuri menite a-l jefui pe Boffin și a-și măguli, comic, propria virtute, propria hărnicie. Ca o pasăre de pradă coșmarescă e asociatul său dl. Venus. Acest dușman al fertilității pe care numele îl sugerează (el e, ne amintim, un amorez nereușit) ține o prăvălie în care vinde oasele morților. În panorama

de păsări de pradă închipuită de Dickens, el își cîștigă existența, cinstit, ținînd un osuar. Inițial Wegg își găsește drum spre prăvălia lui Venus, pentru că Venus cumpără osul piciorului pe care Wegg îl pierduse într-o amputare chirurgicală. El vrea să-și răscumpere osul, să-l recupereze din amintita prăvălie. Oricît de comică și bizară ar fi perechea, ea ilustrează fără echivoc tema păsării de pradă. Prăvălia lui Venus, ca și mormanul de gunoi sau fluviul, adună și răspîndește o varietate de resturi umane.

De la afacerea de vînzare a orfanilor pînă la sudoarea de pe fruntea lui Rogue Riderhood, lumea din *Prietenul nostru comun* e plină de păsări de pradă, fiecare încercînd să trăiască pe seama altora. Uneori seriozitatea efortului e pe de-a-ntregul comică, așa cum e cazul unui funcționar al lui Mortimer Lightwood, tînărul Blight. Blight e împins de zelul său și de indiferența stăpînului (el are energia care le lipsește lui Mortimer și Eugene) să inventeze un întreg dosar de clienți imaginari pentru care să lucreze. Uneori orbirea morală e pe cît de patetică pe atît de respingătoare, ca în cazul Gaffer Hexam. De fiecare dată însă, verdictul lui Dickens e clar : societatea e construită astfel încît membrii ei, pentru a supraviețui, trebuie să trăiască unii pe spinarea altora. Iată un dialog caracteristic : „Spune-mi, ce mai făceau sălbatecii cînd i-ai părăsit ? întrebă Lady Tippins. — Ei deveneau civilizați cînd am părăsit insula Juan Fernandez", spuse Lightwood. „Cel puțin se mîncau unii pe alții, după cît mi-am dat seama".

Cititorul e liber să înțeleagă ce dorește din această aglomerare calcidoscopică de păsări de pradă. El poate să o interpreteze ca pe o versiune a unei societăți terifiante, a cărei schimbare trebuia căutată după Dickens mai curînd pe tărîm moral decît în sistemul

economic. Romanul poate fi văzut iarăși ca un atac vehement la adresa capitalismului industrial, care preface în junglă o stare presupus benignă a societății naturale. Esența racilei capitaliste, o economie administrată pentru profit individual, e destul de limpede sugerată pentru a susține o astfel de interpretare. Se poate că privirea lui Dickens, acută, neîndurătoare, a văzut societatea însăși, de oriunde și de oricînd, ca un iaz de știuci, omenirea fiind tragic menită a trăi din prada mutuală. Nu capitalismul, nu vulgaritatea victoriană ca o subspecie a ei, ci mobile mai vechi și mai greu de confruntat pot reprezenta tema finală a romanului. Dickens nu forțează nici una din aceste interpretări. Cititorul e liber să aleagă urmînd o sugestie sau alta, așa cum e liber să aleagă în viața însăși.

Tema banilor ? Nu e nici ea o temă nouă. Dickens s-a oprit la cîteva aspecte pentru a condamna avariția, lăcomia, sterilizarea personalității și a relațiilor personale. S-a vorbit de anonimitatea banilor, de efectul depersonalizator al acestora, larg discutat în timpurile noastre de sociologi și de critici literari. Dickens l-a sesizat fără dubiu. În orice societatea organizată predilect pentru profit particular, banii sînt parte integrantă a celor mai multe contacte zilnice. În lumea lui Dickens, ei devin agentul primar al relațiilor sociale. Oamenii n-au decît două roluri de jucat : cumpărător și vînzător. Toate celelalte atribute sînt eliminate. Personalitatea umană devine pur și simplu o chestiune de sărăcie și bogăție. Spontaneitatea, care la Dickens este expresia fundamentală a umanității, se veștejește. Oamenii nu se mai pot distinge de lucruri și invers. Romanul abundă în imagini ce sugerează tocmai această situație : cazul Twemlow, descris ca o mobilă pe rotițe, este exemplar, ca și acela al lui Bradley Headstone, care acumulase o su-

medenie de cunoștințe : „Putea face, în minte, mecanic, tot soiul de calcule aritmetice, putea să cînte la prima vedere, mecanic, să interpreteze melodii, mecanic, la diferite instrumente de suflat și chiar să cînte mecanic, la orga mare din biserică. Din fragedă copilărie spiritul lui a fost un loc de înmagazinare mecanică. Toate mărfurile en-gros erau în așa fel rînduite încît să poată oricînd răspunde cererii negustorilor cu amănuntul". În metaforă, ca și în personaj, individualitatea umană e sacrificată cerințelor comerțului. De aici pînă la tema persistentă că societatea deformează și jertfește pe om nu e decît un pas. Și doar încă un pas pînă la mecanizarea generală a spiritului, temă atît de frecventă în literatura Revoluției Industriale.

Dacă nu-i putem pretinde lui Dickens să prescrie schimbările necesare, îi putem cere totuși să răspundă la întrebarea lui Gaffer („cine ne-a făcut pocinogul ăsta"), să ne spună ce i-a adus omului societatea capitalistă. Tema centrală a romanului face tocmai acest lucru. S-a dat frîu liber rapacității, dar nu numai atît ; i s-a creat un cadru instituționalizat și i se acordă tot respectul. Această direcție foarte clară a criticii lui Dickens în *Prietenul nostru comun* se susține și prin modul cum prezintă personajele Podsnap și Veneering luate din lumea burgheză. Pregnantă e apoi în roman ideea că banii constituie un agent fundamental în dizolvarea legăturilor tradiționale ce țin societatea laolaltă. Rezultă că o civilizație care nu asigură principii mai înalte de reglare a raporturilor dintre oameni, reducînd totul la *homo homini lupus* și *cîinii se mănîncă între ei*, a încetat de fapt să mai fie o civilizație.

Romanul are sub mai multe aspecte trăsături comune cu alegoria, Dickens nici nu vrea să păstreze

masca realistă. Dialogul apare adesea surprinzător. E greu de crezut că cineva ar vorbi ca d-na Wilfer. Dar ca reprezentantă a unei atitudini față de bogăție și poziție socială vorbirea ei e memorabilă. *Prietenul nostru comun* e apoi cel mai grotesc din ultimele romane. Banchetele Veneeringilor sînt creionate în tonuri suprarealiste. Cu rezervele necesare, l-am putea numi o alegorie satirică.

Evident, Dickens nu scrie o alegorie completă, însă adesea el realizează efectele dorite prin procedee caracteristice alegoriei și astfel romanul acesta (ca și altele din ultima perioadă) se apropie mai mult de *Fairie Queen* al lui Spenser decît de un roman de Henry James. Ca și în *Fairie Queen,* nu consistența întregii structuri, ci scena animată, confruntarea dramatică e ceea ce realizează efectul scontat. Cum se întîmplă cu alegoria în general, ne impresionează nu atît subtilitatea intelectuală a viziunii lui Dickens, ci animarea de neuitat a scenelor sale crucial simbolice. O suită de scene, fiecare amplificînd tema generală a păsării de pradă, a bucuriei dobîndite cu prețul durerii reprezintă tehnica de persuasiune a lui Dickens. Cerințele intensității alegorice adesea domină probabilitatea, însă poate tocmai de aceea personajele, creații imaginare, trec dincolo de realitatea de fiecare zi, de timp și de loc, și devin o reprezentare a omului de pretutindeni și din toate timpurile, a omului plasat în condițiile descrise în roman. Răsplata de pe ultima pagină nu afectează aproape cu nimic cele cîteva sute de pagini de ironie sumbră. „Calea inimii" e în mod clar o soluție întîmplătoare, toate faptele indicînd că numai o revizuire fundamentală și radicală a societății ar putea realiza un bine durabil.

Dominantă în acest roman e viziunea de coșmar a autorului. Cartea e plină de cadavre, de morți prin

înecare, de persoane ce și-au pierdut identitatea. Lumea scurmă în gunoi, ahtiată de cîștig, înrobită banului. Nici urmă de bunele dispoziții din *Pickwick* sau *Martin Chuzzlewit*. Podsnapii, Lammleii, Veneeringii, Fledgebyii sînt mai grotești decît orice personaj dickensian.

Sînt totuși în roman personaje din anumite categorii sociale prezentate cu mai multă simpatie decît înainte. Chiar în straturile superioare ale societății Dickens găsește valori demne de urmat (simpaticul Eugene Wrayburn și prietenul său Mortimer Lightwood, de exemplu). Valori pozitive se recunosc printre proletari și în mica burghezie : funcționarul modest, evreul bătrîn Riah, croitoreasa de păpuși Jenny Wren, bătrîna Betty Higden care îngrijește de copii pentru a-și cîștiga existența. Iar eroina principală nu e Bella Wilfer, care trebuie vindecată de idealurile burgheze, ci Lizzie Hexam, fiica analfabetă a unui barcagiu de pe malul Tamisei. Cazul Lizziei Hexam a dat naștere la controverse între critici. Majoritatea o consideră un eșec din cauza felului cum vorbește, existînd o mare disparitate între origine și limbaj. Unii susțin că vorbirea ei ar avea mai mult sens dacă n-ar fi a unei eroine burgheze, dat fiind că ea provine din categoria socială cea mai de jos. În adevăr, dacă aplicăm normele întîlnite în ficțiunea realistă, Lizzie este un eșec din punct de vedere lingvistic, însă e posibil de asemenea ca Lizzie, Mica Dorrit, Micuța Nell sau Oliver Twist să reprezinte ideea „tăriei și indestructibilității virtuții nautrale“ exprimată aproape alegoric. Pe de altă parte, o examinare mai atentă a vorbirii ei de la prima scenă a romanului și pînă ce-și ocupă locul ca eroină dezvăluie o modificare a modului de a vorbi ca rezultat al evoluției perso-

nalității sale sub influența legăturilor cu Wrayburn și Headstone.

Rivalul lui Eugene Wrayburn, Headstone, constituie un caz de psihologie cu totul anormală : pe jumătate nebun, aproape animalic și foarte rău, un ticălos amoral, dar responsabil legalmente pentru faptele sale. Numai scurt timp el apare ca fiind demn de milă, atunci cînd Charley Hexam, singura persoană care i-a rămas fidelă, îl repudiază și el. Cazul său e chiar mai interesant decît al lui Jonas Chuzzlewit. Pasiunea lui pentru Lizzie și ura față de rivalul Eugene sînt mai adînc simțite și mai proeminente în roman. Tema dublului Jekyll și Hyde este mai deplin dezvoltată prin contrastul continuu dintre aparența de om cumsecade la școală și animalul de pradă neîmblînzit care dă tîrcoale în fiecare noapte.

Pentru Lady Tippins și Podsnap ca și pentru Headstone și Charley Hexam originea, banii și poziția socială sînt de maximă importanță. Goana lui Charley Hexam după respectabilitate, folosirea de către Podsnap a aceleiași respectabilități pentru a zdrobi opoziția și a intra în lumea noilor îmbogățiți Veneeringi, sînt aspecte ale aceleiași realități — un sistem egoist sterilizat de valori, unul care nu vede în viață altfel decît manipularea puterii, lucru cu atît mai teribil cînd se referă la căsătorie.

Sfîrșitul prea sentimental al romanului a fost adesea criticat și, după cum arătam mai sus, acest sfîrșit poate fi chiar trecut cu vederea. Dacă acuzațiile de atmosferă excesiv de sumbră, de lipsă de naturalețe, de slăbire a tonusului creator nu rezistă, aceea de falsificare sentimentală persistă. Simbolismul a două treimi din roman e prea puternic pentru ca cititorul să accepte cu ușurință dorința irealizabilă a autorului într-un happy-ending. Scriitorul s-ar părea că do-

reşte să găsească un sfîrşit antagonismului dintre clase (fapt sugerat prin căsătoria lui Wrayburn cu Lizzie). Dar împăcarea solemnă a forţelor implacabile îl depăşea. A avut o imaginaţie uriaşă capabilă să prezinte realităţi opuse cu o putere fără egal. I-a lipsit însă pacea sufletului, propria lui pace pentru a ne convinge că răsplata acordată unor personaje e mai mult decît o simplă convenţie narativă.

După accidentul de cale ferată de la Folkestone, sănătatea lui Dickens s-a înrăutăţit. Avea din nou dureri la picior, iar inima îi era slăbită. Cu toate acestea, a hotărît să întreprindă o nouă serie de lecturi în Anglia, Irlanda, Scoţia. Tensiunea la care se supunea era aproape insuportabilă. Nu putea totuşi renunţa la contactele pline de afecţiune cu publicul. Spre sfîrşitul acestui turneu, în mai 1867, Dickens era istovit.

Dar, deşi forţele îi erau aproape epuizate, el s-a gîndit, fără multă ezitare, la o întreprindere şi mai disperată. Primise rugăminţi repetate să facă un turneu în America. Americanii uitaseră de mult furia lor la adresa *Notelor din America* şi a satriei din *Martin Chuzzlewit ;* i s-au dat asigurări că va avea o primire triumfală. După un dineu la Freemason's Hall din Londra, la care au participat toate celebrităţile lumii literare, teatrale şi artistice, Dickens se îmbarcă, la 9 noiembrie 1867, cu destinaţia Boston.

În America el a fost întîmpinat pretutindeni cu un entuziasm frenetic. Oraşul Boston era în delir ; în New York oamenii au stat la cozi enorme, toată noaptea, pentru a cumpăra bilete ; au urmat apoi Philadelphia şi Baltimore ; apoi Washington, unde Preşedintele, Cabinetul şi Curtea Supremă au venit să-l asculte aproape *in corpore*. A continuat lecturile din Noua Anglie, ajungînd în nord pînă la oraşul Port-

land din statul Maine, dînd reprezentații de cîte o seară. Dar a răcit puternic, o tuse seacă îl submina. La un banchet de despărțire de la hotelul „Delmonico" din New York, Dickens a intrat șchiopătînd, cu un picior în întregime bandajat, abia în stare să păşească şi a fost obligat să se retragă din cauza durerilor cumplite de îndată ce şi-a ținut discursul de rămas bun.

Poate că dacă ar fi renunțat la ideea continuării lecturilor, vitalitatea sa extraordinară ar fi putut chiar şi acum să-i redea forțele. Nu putea totuşi să renunțe la emoțiile şi aplauzele furtunoase, pline de dragoste, care deveniseră mîngîierea vieții sale. Înainte de a se îmbarca spre patrie, consimțise deja să facă un ultim turneu de lecturi prin Anglia. Cele 76 lecturi din Statele Unite îl sleiseră. Acum se angaja la încă o sută.

Deşi în cursul călătoriei de întoarcere şi-a refăcut în bună măsură forțele, Dickens îşi reluă lecturile, în octombrie 1868, iar cu acestea apărură din nou simptome îngrijorătoare. La sfîrşitul zilei suferea de ameţeli şi avea insomnii, pe lîngă durerile devenite insuportabile. Din episodul uciderii Nancyei de către Sikes *(Oliver Twist)*, făcuse o nouă lectură terifiantă, pe care o executa cu mare concentrare şi efecte dramatice. La fiecare reprezentație, doamne din auditoriu leşinau. Insomnia, ameţelile, şchiopătatul, simțind amorțirea părții stîngi, totul vestea declinul. Indiciile de paralizie erau evidente, însă el refuza să le creadă. De două ori s-a şi prăbuşit. La Liverpool, în aprilie, medicul personal a insistat ca lecturile să fie oprite pe loc. Cu o hotărîre nestrămutată, Dickens a reuşit să termine 74 din cele o sută planificate. Cu toate că a fost în pragul para-

liziei, poate al apoplexiei, a insistat totuși ca medicii să-i permită să se urce pe podium din nou.

În sinea lui știa prea bine că se află la un pas de moarte. Într-un fel însă nu-i păsa. Avusese prea multe decepții. L-au decepționat unul după altul fiii săi. Pe plan mai larg, în societatea britanică nu mai vedea decît privilegii, ineficiență, corupție, indiferență. Ce deveniseră toate speranțele lui timpurii pentru umanitate? Totuși a refuzat să le abandoneze. Pierduse orice nădejde în conducători dar continuă să creadă în omenire. Această credință îi reda provizoriu puterea și bucuria de a trăi, în timp ce boala își urma cursul.

La începutul lui mai 1869 și-a făcut testamentul. Vara a primit vizitatorii americani și se gîndea la un nou roman, în fascicule lunare. O clauză în contract, inclusă din proprie dorință, prevedea ajustări financiare în caz că nu-l va putea termina. În octombrie, a citit unuia din prietenii săi primele capitole din *Misterul lui Edwin Drood*.

În tot cursul toamnei tîrzii și al iernii a rămas liniștit la Gad's Hill. Piciorul stîng îl durea din nou, dar scriitorul era totuși vesel. Închirie o casă la Londra lîngă Hyde Park, iar la 11 ianuarie 1870 începea o nouă serie de lecturi la St. James Hall. Succesul a fost și mai mare, însă pulsul urca înfricoșător la fiecare reprezentație așa că în timpul pauzelor era silit să se întindă pe o canapea într-o cameră rezervată pentru el.

La ultima lectură, la 15 martie 1870, furtuni de aplauze au făcut să vibreze strălucitoarele candelabre. Aproape sufocat de emoție, Dickens privea auditoriul. A încercat să vorbească, lacrimile îi și-

roiau pe obraji. Era ultima lui reprezentație, după 12 ani de comuniune cu publicul și de emoții indicibile : „Din aceste lumini strălucitoare, mă retrag acum pentru totdeauna, spunîndu-vă din toată inima un cald adio, plin de recunoștință și respect". Îndurerat, cu fața încă umedă, și-a sărutat mîna și a coborît de pe scenă.

IX. „DIN NOU ZORILE"

MISTERUL LUI EDWIN DROOD

PRIMELE FASCICULE din *Edwin Drood,* nota Dickens curînd, „au depășit de departe, de foarte departe", tot ce crease pînă atunci. Într-adevăr, noul roman evidențiază de la primele fraze mutația extraordinară ce avusese loc în metodele și preocupările autorului de la *Pickwick*. „Cîntecul de lebădă" dickensian impresionează prin atmosfera autumnală, cenușie, rece și mohorîtă, prin tonalitatea elegiacă și frazarea discret poetică, în deplină armonie cu faptele descrise. Suflul rece al morții străbate întregul peisaj, în centrul căruia se înalță impunătoarea catedrală din Cloisterham.

Distinsul slujitor al acesteia, Jasper, maestrul de cor, ascunde sub masca respectabilității un suflet vinovat. O iubește cu disperare pe Rosa Budd, logodnica nepotului său, inginerul Edwin Drood. Situația se complică odată cu apariția la Cloisterham a tinerilor Neville și Hellena Landless, întrucît Neville se îndrăgostește și el de Rosa, iar Jasper va stimula rivalitatea celor doi. După o ceartă aprinsă între Neville

și Edwin, acesta din urmă dispare fără urme și suspiciunea pentru moartea sa cade pe Neville, care nu va fi însă judecat, din lipsă de dovezi. Detectivul Datchery face cercetări pentru descoperirea ucigașului, dar romanul se întrerupe la jumătatea drumului.

Activitatea „detectivistă" a fost însă continuată ulterior de diverse studii menite a dezlega „misterul" lui Edwin Drood și a-l identifica pe ucigaș, folosindu-se în acest scop nenumăratele aluzii și indicii strecurate în text. Deducția cea mai plauzibilă, confirmată de autorități în materie, îl indică drept ucigaș pe Jasper. Opioman, membru al unui cult oriental, Jasper duce o viață dublă. Gîndurile sale ascunse se dezvăluie numai parțial, în momentele de trezire, din halucinațiile provocate de opiu. Inima lui e un abis greu de sondat, nu prea diferit poate de misterele ce zăceau în chiar sufletul creatorului său. Viața lui monotonă și stearsă în exterior e continuu subminată de o nepotolită rebeliune sufletească, de o iubire pătimașă, distrugătoare. În existența de fiecare zi se conformează unor norme de conduită cerute de societate și servește cele mai înalte valori ale culturii și artei. Dar în intimitatea sa e ros de nemulțumire și sfîșiat de îndoieli : „Devotat mereu unei arte care-l punea în armonie formală, mecanică, cu ceilalți, armonie ce nu putea fi exercitată dacă nu s-ar fi aflat în cele mai bune relații formale, mecanice, cu ei, și la unison, este ciudat să se observe că acest om nu era într-un acord spiritual sau nu comunica, în sfîrșit, cu nimic din lumea înconjurătoare". Această izolare a lui Jasper, sugerînd deplina lui alienare și, poate, pe plan mai general, condiția artistului însuși în societatea victoriană, explică cele două planuri, complet separate și paralele, ale trăirii lui. Prin Jas-

per, Dickens a ilustrat admirabil o personalitate dedublată.

Primele rînduri ale romanului ne introduc în conștiința dezlînată a lui Jasper, cînd se trezește în taverna de opiu din Londra. Prin monologul interior al lui Jasper pătrundem în străfundurile gîndirii acestui respectabil profesor de muzică și imaginile conștiinței sale sugerază planurile criminale pe care le concepe sub influența drogurilor. Toate acestea vor fi dezvăluite apoi în plan real, pe măsură ce avansăm în lectura cărții. Există, așadar, o subtilă interdependență între primul capitol și restul romanului.

Jasper are motivele, voința, puterea și mijloacele de a-l ucide pe Edwin Drood. Face pregătiri pentru aceasta și răspîndește indicii peste tot ca să inducă în eroare și să arunce bănuiala asupra altora. După dispariția lui Edwin, continuă să acționeze într-un mod care-l arată ca fiind o persoană prudentă. Între criminalii lui Dickens (Sikes, Rudge, Jonas, Headstone), Jasper se distinge prin inteligență, complexitate psihologică, poziția respectabilă, precum și mai multă ambiguitate în relațiile cu societatea. Jasper îmbină în personalitatea sa un psihopat cu un discipol frenetic al cultului oriental „Thug". Cu el, Dickens pare a înfăptui analiza totală a unui suflet de criminal.

Misterul lui Edwin Drood se poate considera un excelent exemplu de fuziune între elemente vechi și noi. Pe lîngă materialele noi, în special legate de Orient — opiu, hipnoza, facultățile oculte ale gemenilor Landless, ritualul și practicile Thugs-ilor — se reiau multe constante, ca fluviul și moartea prin înecare, filantropia ipocrită și bunătatea adevărată. Portretele de excentrici sînt bine creionate și, în ciuda unui amestec dezordonat de elemente eterogene, este

neîndoielnic că povestirea a fost scrisă cu o deosebită măiestrie. De fapt una din calitățile cele mai dătătoare de satisfacții e aceea a compoziției. Stilul se remarcă prin cursivitate admirabilă în descriere și tensiune evidentă în părțile narative și dramatice. Întregul are o frumusețe stranie, rezultat al unei arte ce se apropie de perfecțiune.

G. B. Shaw considera *Misterul lui Edwin Drood* doar ca „un gest din partea unui om mort pe treisferturi". Cockshut, pe de altă parte, crede că recunoașterea temei acestui roman ca fiind „un contrast uimitor între culturi și dedublarea asociată cu el" ne ajută să vedem legătura cu elemente din romanele timpurii ale lui Dickens, inclusiv umorul, macabrul și preocuparea de crimă. Pentru investigarea decăderii unei culturi, sugerează Cockshut, Dickens folosește catedrala pentru a arăta cum trecerea timpului a făcut din ea un monument al unei civilizații muribunde și neregretate. Cartea abundă în aluzii la putreziciune și dedublare, la o dezintegrare a minții care precede moartea.

Propria-i experiență din copilărie i-a fost lui Dickens o permanentă sursă de inspirație. Multe pagini din *Pickwick* își au sursa de lumină și voie bună în peisajul copilăriei fericite din perioada de la Chatham. Spre această oază de liniște și seninătate sufletul lui Dickens a tînjit mereu. Întors la ea în ultimul roman (Cloisterham e numele fictiv al iubitului oraș Rochester de lîngă Chatham), n-a mai găsit-o în aceeași puritate. Molima s-a întins și asupra singurului loc ce reprezentase, în tinerețea autorului, simbolul inocenței. Morbul acestei molime nu afectează numai instituțiile, ci s-a cuibărit și în sufletul omului, sub forma dragostei vinovate și a crimei.

Deși în *Misterul lui Edwin Drood* accentul se pune pe analiza unor raporturi umane și pe confruntarea dintre un suflet criminal și comunitate, nu trebuie să neglijăm implicațiile de natură critică la adresa societății. În acest sens, pe lîngă satirizarea unor moravuri, Dickens sesizează prezența acelorași vechi mecanisme ale privilegiului, corupției și exploatării, care, de această dată acționează nu numai în țară ci s-au extins și au cuprins largi teritorii devenite colonii ale unei puteri imperialiste lacome. Așadar, în loc să abandoneze analiza societății engleze, Dickens i-a lărgit sfera de cuprindere la întreaga lume.

La fel ca în celelalte romane tîrzii, și aici fluviul e învăluit în asociații ambigui, iar această ambiguitate îi conferă vitalitate ca simbol poetic. Același fluviu pe care Jasper îl folosește ca un instrument al distrugerii, o duce pe Rosa Budd spre o realizare matură, dar și sumbră în același timp, dat fiind caracterul efemer al plăcerilor omenești.

Două întrebări se degajă după lectura acestei cărți : cum voia Dickens să termine povestea și în ce măsură a însemnat ea o rupere de genul practicat anterior. La prima întrebare, s-a încercat mereu un răspuns pînă ce, de curînd, Leon Garfield a dus la sfîrșit romanul. Mai importantă rămîne totuși a doua întrebare, știind mai ales că Dickens nu s-a repetat niciodată.

La 3 iunie 1870, Dickens era din nou la Gad's Hill, bucurîndu-se de frunzișul copacilor și de parfumul florilor, după o perioadă petrecută în capitală. Toată ziua de 8 iunie a scris la *Edwin Drood*. În ultimul capitol, *Din nou zorile*, găsim o descriere a unei zile luminoase, cu soare, din Cloisterham (Rochester) : „Jocul luminii splendide prin crengile copa-

cilor, cîntecul păsărilor, miresmele venind de prin grădini, păduri și de pe ogoare [...] pătrundeau în catedrală, mai tare ca izul de pămînt sepulcral reînviind totul la viață. Străvechile pietre tumulare, reci de veacuri se încălzeau și ele, iar trîmbe de lumină fulgerau lespezile de marmură de prin ungherele cele mai mohorîte ale edificiului, fluturînd parcă din aripi". Cuvintele acestea sînt un potrivit bun rămas de la o carieră plină de veselie și disperare, de chin și de triumf.

În seara aceea, la cină, cumnata sa Georgina s-a speriat de înfățișarea lui Dickens marcată de durere, și el a recunoscut că se simte foarte bolnav. Brusc s-a sculat, clătinîndu-se, de pe scaun și ar fi căzut poate dacă nu reușea să se așeze singur pe dușumea. A murmurat „Pe pămînt".

Au fost chemați medicii, dar nu mai era nici o speranță. Era vorba de o criză paralitică și de revărsare de sînge în creier (hemiplegie cerebrală). Numai patru din cei nouă copii ai lui Dickens erau în Anglia și ei au sosit a doua zi la Gad's Hill. La ora șase, în după-masa zilei de 9 iunie 1870, respirația lui Dickens slăbea considerabil. Zece minute mai tîrziu oftă adînc, și se stinse.

Întreaga națiune engleză l-a jelit, pierderea lui fiind resimțită de milioane de oameni ca una personală. Dickens ajunsese prietenul intim al fiecărui cămin, după cum scria ziarul *Times* din 10 iunie. Revista *The Saturday Review*, alăturîndu-se omagiului plin de căldură al națiunii menționa că „într-un grad neegalat de nici un alt romancier, cu excepția probabil a lui Scott, el a avut puterea de a face cititorul să se simtă acasă într-o lume imaginară și de a fi, a trăi și a se mișca în ea în mod firesc".

La 14 iunie, cel supranumit „inimitabilul“ avea să fie înmormîntat în Colțul poeților din Westminster Abbey, pentru somnul de veci, după cum i-a fost dorința, sub inscripția de tot simplă : „Charles Dickens, 1812—1870“.

*

Urmărind evoluția artei lui Dickens de la unele romane de început ca *Documentele postume ale clubului Pickwick* și *Nicholas Nickleby* pînă la *Marile speranțe* și *Prietenul nostru comun*, ultimele romane terminate, fără a ignora creații atît de semnificative ca *David Copperfield, Casa umbrelor* și *Mica Dorrit*, vom putea sesiza efectul vieții și al experiențelor sociale asupra unei minți atît de suple și al unui spirit cu un simț al observației atît de acut. Exuberanța și buna dispoziție, prezente în primele romane, s-au îmbinat cu gînduri și sentimente de amărăciune spre sfîrșitul vieții sale, dealtfel, cu totul remarcabilă.

Dickens, ca om, nu s-a bucurat de o instruire înaltă, care să-i dea o maturitate de conștiință critică în ce privește noua artă pe care geniul său o dezvolta. Dar a pune astfel problema e fără sens, fiindcă nu s-ar putea spune măcar ce trebuia să fie această instrucție. Geniul său a răspuns instinctiv și generos gustului popular, tradiției populare și epocii, ale cărei probleme de fond n-a ezitat să le abordeze. Evoluția lui scriitoricească a fost rapidă. „Orice lucru am încercat să fac în viață, spunea Dickens, m-am străduit din toată inima să-l fac bine. Să nu intreprind niciodată ceva în care să nu mă angajez cu toată ființa și nicicînd să nu mă prefac că-mi desconsider munca, oricare ar fi fost ea, au fost regulile mele de aur“. Dickens a cheltuit o energie colosală

pentru scris, pentru lecturi publice, pentru opere de caritate, pentru o voluminoasă corespondență. A murit la o vîrstă relativ tînără, uzat de focul și energia consumate în acele teribile lecturi-teatru, împotriva cărora medicii l-au avertizat mereu. Moartea sa a fost ca și cînd o stea ar fi căzut din cer pentru a se stinge ca un tăciune în întuneric.

Dacă, așa cum am văzut, Dickens s-a simțit adesea singur în chiar căminul său, el era cu atît mai mult singur în societate. A atins totuși, remarcă Forster, o culme a afluenței și faimei, devenind una din cele mai admirate și căutate persoane din Europa, fără ca el să-și fi creat pentru sine o poziție socială în Anglia, în acea societate *par excellence*, unde fiecare trebuia să aibă o poziție definită și unde nu exista totuși rang rezervat pentru artiști. Dickens face parte din puținii intelectuali cărora clasa guvernantă le oferea șansa de a pătrunde în lumea ei și care au refuzat pînă la urmă să intre. A refuzat să-și însușească jargoanele și manierele acesteia, iar satira la adresa lumii mondene devine cu timpul tot mai ascuțită în romanele sale. În relațiile cu prietenii a fost însă un om plin de viață, energie, curaj, captivîndu-i cu farmecul și magia personală. A avut vigoarea și vitalitatea cîtorva oameni la un loc, fapt dovedit și de lungile sale plimbări, adevărate marșuri maratonice. Natura sa emotivă a transferat-o în cărți, iar în viață a fost un om practic, orientat spre imperativele existenței, un adevărat adept al doctrinei ce invita pe fiecare, la mijlocul veacului trecut, să se bazeze pe puterile proprii. Ca ființă umană, Charles Dickens a fost poate chiar mai remarcabil decît ca scriitor, dar romanul vieții sale, ale marilor și micilor sale iubiri, reclamă însușirile unui D. H. Lawrence.

În tot cursul carierei sale, Dickens a suferit destul de puțin din cauza sensibilității sale și a putut realiza astfel, aproape în ciuda ei, obiectivitatea rîsului, detașarea, ca sursă de condamnare a răului, dar și de incitație artistică. Putem fi uneori în dezacord cu punctul său de vedere, dar e bine să ne amintim că nu există doi oameni care să vadă același lucru identic.

Deși milioane de cititori din toată lumea au găsit o constantă plăcere în lectura romanelor sale, Dickens nu s-a bucurat imediat după moartea sa de aprecieri prea favorabile din partea criticii, care, timp de cîteva decenii, a fost în genere negativă, văzîndu-i mai ales slăbiciunile. N-avea, spuneau unii, simțul profund al lui Trollope, îi lipsea gravitatea morală întîlnită la George Eliot, precum și unitatea narativă stringentă a unei Jane Austen. Desigur, au existat și în această perioadă dickensieni devotați (chiar „Societatea Dickens" a luat ființă în 1902), însă el a fost trecut cu vederea de majoritatea comentatorilor pînă ce, în anii din preajma celui de al doilea război mondial, a început să fie luat în serios de întreaga critică. Lumea a continuat să descopere de atunci noi profunzimi în opera sa, noi tonuri și sugestii, unitate tematică, analize de conștiință, iar sub animația luminoasă și sub rîsul exuberant umbre de întuneric tragic.

În ultimă instanță, singura întrebare ce poate fi pusă, cu o oarecare relevanță, despre o operă literară este dacă ne putem lipsi de ea. Iar cînd răspundem negativ, devine tentant să căutăm motivele ce ne fac să ne atașăm de ea, să examinăm obiectul prețuit. Astfel de încercări pot chiar să dezvăluie că presupusa orbire a infatuării poate fi mai incisivă decît privirea rece a indiferenței.

Opera lui Dickens e multilaterală și ea denotă și azi atîta vitalitate încît poate susține șocul celei mai încrîncenate detractări și de asemenea să supraviețuiască laudei care e insidioasă prin accente unilaterale. Romanul dickensian îmbină în proporții vaste calitatea de document uman și de operă de artă. În consecință, el poate fi judecat după dublul canon al adevărului și frumosului, după gradul de apropiere față de viață, după adîncimea percepției și gama observației, ca și după prezentarea experienței umane într-o formă care să-i confere sensuri universale. Din compasiune pentru suferința oamenilor și din indignările sale Dickens a alcătuit un tablou reprezentînd societatea și eșecurile sale, un tablou al obstacolelor ce barează împlinirea armonioasă a cerințelor vieții.

Romanele lui Dickens ne apar astăzi ca o vastă meditație asupra condiției umane, dar ele n-au fost scrise pentru a exaspera, ci pentru a consola, a da puțină speranță celor tentați să abdice în fața destinului. Evoluția sa artistică nu l-a îndepărtat de acele simpatii ce sînt înrădăcinate în profunzimea crezului său și se manifestă într-o plăcere constantă pentru bogăția și varietatea vieții, o iubire a experienței ce se încîntă de vitalitatea pură a lucrurilor. El a putut iubi sau urî oameni, însă indiferent n-a rămas niciodată. A fost uneori nefericit pînă la disperare, dar n-a cunoscut plictiseala. A văzut în fiecare persoană calitatea ei luminoasă, fie ea de esență comică, patetică sau dramatică și, făcînd aceasta, scriitorul realiza în mod surprinzător aspirația lui Walter Pater spre „o viață de observație constantă și pasionată". „Pe măsură ce reflectăm la viață și la răstimpul ei scurt, la lume și la adevărurile ei, nota Dickens într-o scrisoare, sîntem tot mai convinși că

manifestarea talentului în orice artă va putea pune temeiurile unei retrospective durabile numai dacă i se va adresa marelui ocean al umanității din care noi sîntem doar o picătură și nu unor iazuri izolate și foarte stagnante dintr-un loc sau altul". Prin scris, prin teatrele de amatori la care a luat parte și prin lecturile publice din operă el și-a păstrat continuu solidaritatea sufletească cu cititorii. Poate că n-a avut sensibilitate deplină în obținerea nuanței, însă înțelegerea sa a fost totdeauna cuprinzătoare, tocmai fiindcă a fost liberă de rafinamentul sufocant.

Succesul operei dickensiene a fost explicat uneori prin bunătatea ce emană din ea, prin analiza pătrunzătoare și critică a societății, prin umorul și optimismul său, prin marele meșteșug în folosirea simbolurilor menite a proiecta dilemele existenței umane. Răspunsul nu-i ușor de găsit. Bucuria cu care își construiește personajele, încrederea manifestată în posibilitățile omului, dar și avertizarea permanentă asupra slăbiciunilor naturii umane (egoism, orgoliu, cruzime, lăcomie, avariție, condescendență, snobism, superficialitate) în conflict cu nevoia de dragoste și bunătate, au asigurat, împreună cu valorile expresive, durata acestei opere.

Cu Dickens decorul urban a ajuns să aibă pentru întîia oară calitate epică în literatura engleză. Dramatismul se află în înseși evenimentele relatate, în natura socială a omului, în noile determinări ale condiției omului modern. Dickens, asemenea lui Balzac în Franța, descoperă miracolul și totodată adevărul vieții în realitatea cotidiană. Ca și Balzac, el se folosește de mijloace satiric-caricaturale, inclusiv șarja, în portretizarea unor funcționari, clerici, politicieni. Nu mai puțin decît autorul *Comediei umane,*

Dickens și-ar fi putut numi opera sa *O mie și una de nopți ale occidentului.*

Comparînd metoda lui Dickens cu cea a lui Dostoievski, Rex Warner observă că ambii autori creează simboluri pentru a lega criminalul de tendințele acaparatoare ale societății respectabile *(Cultul puterii,* 1947). Desigur, se pot face distincții importante între cei doi scriitori, mai ales cînd e vorba de viziunea lor despre om și societate, și e neîndoielnic că personajele lui Dickens nu posedă profunzimile psihologice ale autorului rus, dar înrudirea imaginației lor n-a putut fi trecută cu vederea de exegeți. Dickens e fără îndoială un premergător al lui Dostoievski. Paralele interesante se pot stabili și cu Tolstoi sau Kafka, scriitori care și-au mărturisit deplina apreciere pentru „metoda" marelui scriitor englez. Nu se poate vorbi de literatura ultimului secol fără a se menționa, fie și în treacăt, numele lui Dickens, a cărui influență asupra cîtorva dintre scriitorii reprezentativi din aproape fiecare literatură națională ar fi greu de contestat, mai ales cînd recunoașterea îndatoririi față de Dickens vine din partea scriitorilor înșiși. Cînd vorbim de influența lui Dickens, nu ne gîndim la imitarea lui, știut fiind că nici un scriitor mare nu imită pe altul. Dickens a suferit și el influența predecesorilor, dar cu toate analogiile sau similitudinile invocabile se recunoaște lesne absoluta lui originalitate.

Copilăria nefericită și vîrsta matură stînd sub semnul nefericirii se află în spatele scrierilor dickensiene, iar marile romane *David Copperfield, Marile speranțe, Casa umbrelor, Mica Dorrit* sînt remarcabile prin explorarea personalității umane și a mecanismului societății. Însă scriitorul a simțit și nevoia să înregistreze acele subtile relații perene din-

tre oameni, plăcerea de a trăi pur și simplu, misterul existenței. Deși ceea ce ne redă el nu e viața însăși, ci o interpretare corectă a acesteia, nu directă și literală, fiindcă o operă de o simplitate transparentă poate exprima la un alt nivel al lecturii, prin simboluri și alegorii, o interpretare mai complexă a vieții. Chiar în romanele timpurii, în care predomină melodrama, intrigile și personajele melodramatice nu sînt un scop în sine, și, dezvoltate și extinse pe întreaga lungime a romanului, ele conțin adesea mai mult decît sensul literar. În romanele de maturitate, astfel de intrigi și personaje pierd orice nuanță melodramatică și devin părți vitale dintr-o viziune morală unificată.

Calitatea principală a primelor sale romane este umorul. Umorul lui Dickens emană o vitalitate rabelaisiană și-i umanizează pe cei mai ciudați excentrici, reabilitînd întrucîtva grotescul. Rîsul lui Dickens se pierde cu timpul și latura neamuzantă a vieții începe a prevala. Comicul și elementul grav se îmbină, antrenînd o mai strînsă unitate. Neîndoielnic însă, Dickens rămîne unul din cei mai mari umoriști ai lumii. Fața pe care George Orwell o vede în dosul paginii e aceea a omului „rîzînd cu o undă de mînie în rîsul lui". Umorul lui Dickens face parte din gama sa artistică și e atît de puternic, de universal în romanele lui, încît devine o componentă a înțelesului pe care ni-l comunică. Bertrand Russell în a sa *Idolatrie a omului liber* vede omul, într-o lume naturalistă fără zei, înnobilat de conștiința ce o are despre soartă, despre tragedie și despre trecut. La acestea Dickens adaugă umorul, prin care, dacă omul nu-și poate păstra demnitatea, cel puțin poate să-și mențină simpatia și sănătatea mintală.

De fapt, însă, numai două din romanele lui Dickens, *Documentele postume ale clubului Pickwick* și *Martin Chuzzlewit* pot fi numite umoristice, în care umorul are o notă dominantă. În celelalte, umorul e doar o parte componentă, el fuzionînd cu elemente de sentimentalism și melodramă. Prin opera sa umoristică Dickens se înscrie în cea mai solidă tradiție a literaturii engleze ce descinde din Shakespeare, cu ai săi Bully Bottom, Touchstone și Falstaff, din Fielding cu Parson Adams și din Sterne cu Tristram Shandy. Acestora Dickens le-a adăugat personaje ca Sam Weller și Sairey Gamp, Dick Swiveller și Micawber. Prin prezentarea de către Dickens a unor tipuri de persoane ca Pickwick și Micawber el introduce în comediile sale un sentiment profund al condiției umane. La un nivel de interpretare, un astfel de personaj e absurd, la altul el e simbol al măreției omului. Sentimentul contradictoriu, că există o absurditate dar și o măreție fundamentală în experiența umană, constituie un element unificator în opera lui Dickens, esența acelei viziuni care îl face un mare romancier.

Dacă Dickens ar fi fost doar un scriitor umorist, șansele lui de a supraviețui erau totuși mai reduse. El a fost totodată un moralist, a avut conștiința nevoii de a se implica profund în soarta oamenilor. Desigur, el nu va produce în noi exaltarea tragediei, în parte fiindcă în vastele-i partituri comice sau patetice nici un personaj nu va ajunge la proporții eroice. Lacrimile sînt produse de patos : căderea unui copil pe patul de moarte, curajul modest și fidelitatea umilă puse la încercare de tirani josnici. Problema tragică, la el, se află în lupta generală a omului cu propria natură și cu natura lucrurilor, căci credința lui Dickens în răul activ e implicită și perso-

najele sale ori se luptă cu răul ori sînt doborîte de acesta. Puterea răului pare a fi o dezlănțuire haotică ce nu poate fi niciodată controlată. Acest sentiment de absurditate și confuzie, dobîndit în atîtea forme, e în conflict cu credința obstinată în valoarea vieții umane. Însuși entuziasmul cu care se bucură de șotiile personajelor reprezintă o valoare pozitivă, o expresie energică a bucuriei de a trăi, care acționează ca o cumpănă a absurdului. Finalurile fericite, în romanele sale, au fost cerute de convențiile victoriene, însă ele rămîn simboluri adecvate ale credinței autorului în vitalitatea oamenilor săi buni, care e vitalitatea vieții însăși. Sîntem uneori profund mișcați de scrierile lui Dickens căci metoda sa e poetică. Ca poet, el ne avertizează despre moartea lui Paul Dombey în termeni simbolici, evocînd murmurul mării, deoarece, tot ca poet, Dickens creează peste tot simboluri și imagini sugestive și repetiții care le sînt refuzate scriitorilor ceva mai prozaici. Simbolica dickensiană conferă sens și semnificație celor mai mici detalii evocate într-un roman.

Aducînd tumultul vieții în fața ochilor noștri, nu întîmplător, ci în mod selectiv, el ne înfățișează oamenii și întîmplările lor în viață. Nu se-ndoiește că lectorul are suficientă putere de observație, analiză și discernămînt pentru ca, fără să i se ofere digresiuni teoretice despre psihologia personajelor, să-și poată forma o impresie exactă, conformă cu logica situațiilor și natura personajelor în acțiune. Oamenii lui simt prea mult presiunea vieții și mințile lor sînt prea implicate în trăirea imediată pentru a avea răgazul să facă cercetări sistematice de psihologie. Într-un cuvînt, ei sînt absorbiți de existența lor. Nu-i entuziasmează perspicacitatea analitică și nu sînt interesați de natura adevărului ce iese la iveală cu

prilejul „autopsiei". Ei sînt preocupați de real, de ceea ce-i viu. Dar dacă universul lui Dickens e dominat de *percipio* și nu de *cogito*, dacă el acordă prioritate sentimentului și nu rațiunii, aceasta nu înseamnă că romanul său e de o speță inferioară. Poate tocmai de aceea acest roman cucerește mai degrabă inimile.

Romanele scrise de George Eliot îndeosebi i-au determinat pe criticii din perioada victoriană tîrzie să considere analiza psihologică *un sine qua non* și să constate lipsa acesteia la Dickens ca o mare scădere. Totuși înfățișarea admirabilă a personajului și evenimentelor e una din multele lucruri pe care Dickens le are în comun cu Shakespeare și o asemenea artă nu poate fi considerată decît superioară. Nici un alt scriitor englez, în afară de Shakespeare, n-a lăsat atîtea tipuri de personaje ca Dickens, personaje recunoscute multe după numele lor.

Arta creată de Dickens e totodată rebelă, deformînd lumea și iubind-o în același timp. Afecțiunile sale se revarsă chiar și în ceea ce nu poate tolera din punct de vedere moral, în rău ca și în bine ; iubește și urăște maghernițele Londrei, e încîntat de Fagin, Squeers și Quilp, de Pecksniff, Gradgrind și Heep. E pasionat de urît și prezintă grotescul ca una din cele mai inventive categorii ale artei.

Dickens a scris cu o plăcere uriașă, chiar dacă uneori sub tensiune. Într-o dispoziție jovială, el exagera prin comic ; în momentele triste, putea să realizeze patosul cel mai mișcător cu cele mai simple mijloace. Deși materialul său n-a presupus arta unui scriitor mai rafinat, iar eroii sau eroinele sale sînt adesea niște creații foarte palide, el a făcut să radieze reflexe ale inimii cum puțini autori dinaintea lui (exceptînd poeții) au reușit. Starea unui om bîn-

tuit de o idee fixă, o aprehensiune obscură, o teamă, un vis, o remuşcare sînt descrise cu o artă remarcabilă. În dozaje uimitoare, uneori de-a dreptul derutante şi revelatoare, şi-au găsit expresia adevăruri despre om a căror autenticitate e greu de tăgăduit.

Portretele personajelor minore sînt, la Dickens, o parte esenţială a scenei, determinîndu-i atmosfera. Tocmai atmosfera totală a scenei caută s-o releve — efecte de veselie, confort, bună stare, mizerie şi sărăcie, pompă şi grandoare, totdeauna mînat la extrema ultimă a ceea ce este capabil. Lumea sa ne apare într-o viziune intensificată a realităţii, iar simţul pentru atmosferă e atît de puternic la el încît tinde să aducă la viaţă chiar obiectele, înzestrîndu-le cu trăsături şi sentimente umane. Iar ca să scoată tot ce se poate din fiecare scenă, stilul e, de asemenea, exploatat la maximum, autorul apelînd la fiecare gen de procedeu retoric : anaforă, gradaţie, paralelism, antiteză etc.

Că „stilul e omul" n-o dovedeşte nimeni mai bine ca Dickens. El a putut fi mînios şi întristat ; a scris însă mereu cu entuziasm şi vigoare, cu o extraordinară vitalitate, folosind o gamă largă de mijloace lingvistice ori stilistice. Tehnica sa narativă şi talentul descriptiv sînt la înălţime, emoţia şi chiar sentimentalismul îşi au partea lor în construcţie. Mai presus de orice, el a căutat simplitatea şi comunicarea directă. Ştia că un factor important, decisiv, într-o scriere e să ai ceva de spus şi să-l spui bine. Analizînd tehnica prozei dickensiene putem observa că autorul era capabil să-şi adapteze stilul la scopul urmărit. Ceea ce-i caracteristic la el e mai ales o excepţională stăpînire a resurselor limbii.

Înclinaţia sa naturală de a descrie lucrurile în mod dramatic combinată cu o pornire nu mai puţin

puternică spre înfățișarea lucrurilor într-o lumină umoristică, găsește o finalizare satisfăcătoare în procedeul favorit al personificării. Dar dacă lucrurile sînt astfel înzestrate cu viață, asistăm și la procesul invers al prezentării ființelor umane ca obiecte. Prin metaforă și comparație, Dickens găsește mijlocul să dea faptului o dimensiune suplimentară, permițîndu-i să se avînte spre imagini fanteziste și în același timp să observe că el nu induce în eroare, voit sau din neglijență, cititorul. Desigur aceste figuri de stil nu sînt decît structuri favorite și ele nu epuizează nici pe departe marea diversitate a stilului său. Dacă ar fi să definim totuși acest stil cu un singur cuvînt, l-am numi „hiperbolic". Există la Dickens acea atracție spre patetic și uneori spre macabru, însă înclinația umoristică și ironică e și mai evidentă. În timp ce anumite varietăți ale stilului său, în special cel sentimental-glumeț, au pierdut, asemenea melodramei, din atracția lor pentru cititorul de azi, trăsătura lor de bază, aceea a disproporției deliberate dintre obiect și stil, într-un cuvînt al incongruenței, e prea centrală în opera lui Dickens pentru a putea fi ignorată.

Evident, nota cea mai „englezească" a artei lui Dickens e limba, modul în care a știut să mînuiască toate resursele limbii engleze pentru dialog, narațiune, descriere. Sînt particularități ale expresiei lingvistice ce vor transpare, sărăcite, în orice traducere, ceea ce poate diminua efectul anumitor pasaje din opera sa asupra unui cititor din afara culturii anglo-saxone. Însă dacă lăsăm la o parte limba, Dickens este înainte de toate un romancier european, mai mult poate decît Thackeray și chiar decît George Eliot. Dostoievski l-a preferat pe Dickens pentru că scriitorul englez a demonstrat cel mai bine superiori-

tatea inimii asupra rațiunii. André Maurois spunea că nu trebuie să ezităm a-l reciti pe Dickens cînd vrem să restabilim contactul cu emoțiile umane mari și simple, iar Alain, care-l considera pe Dickens un moralist, era de părere că printr-o manieră profundă dar nu lipsită de accente ironice Dickens ne-a arătat strîmbăturile imaginii noastre în oglinda pe care ne-o întinde.

Folosirea de către Dickens a imaginilor poetice și mitice, înclinația sa spre parabolă și alegorie, precum și spre intriga elaborată, simbolică, sînt inseparabile de intensitatea și caracterul nemijlocit al percepției lucrurilor, energia percepției, înțelegerea vie a realității care irump ca o văpaie aproape la fiecare pas în proza lui.

Dickens ne apare ca un scriitor universal prin opera sa întreagă. O analiză mai atentă constată că prozatorul a scris și unele lucrări slabe, după cum în unele romane bune se pot găsi fisuri. Important e dacă opera luată în totalitate depășește defectele posibile de detaliu, dacă ea oferă un anumit gen de satisfacții și este în același timp semnificativă. Proba geniului nu rezidă în exercitarea impecabilă a unei tehnici, ci în inventarea ei. Dickens a făcut tocmai acest lucru cînd și-a creat forma sa proprie prin care să exprime o viziune asupra lumii. Originalitatea și nu perfecțiunea e semnul principal al minții creatoare, gradul în care accentul ei selectiv deviază de la norma convențională și stabilește noi criterii de semnificație. Dacă proba adevăratei valori a unei personalități literare e că schimbă mereu contururile unei culturi, Dickens rămîne în mod cert unul din exemplele supreme ale unei astfel de personalități. Poate cineva să-și imagineze un secol al nouăsprezecelea englez sau chiar literatura engleză fără el?

În epoca sa, ca și în epoca noastră, el a fost popular în primul rînd fiindcă a putut să exprime într-o formă memorabilă bunul simț înnăscut al omului simplu. Mesajul lui Dickens : cea mai de seamă cauză e bunătatea, o cauză imprescriptibilă și nemuritoare. Dickens a conturat un cod în care s-a crezut și se mai crede chiar de către cei ce îl încalcă. Altfel, e greu de explicat de ce a putut fi citit de oameni simpli (un fenomen rar la un romancier de statura lui) și așezat pe veci în Westminster Abbey.

Cu peste o sută de ani în urmă, Charles Dickens aprindea prin opera sa torța unei iubiri ce nu s-a stins încă. O atestă continua lui prezență în conștiința posterității, nu numai ca un capitol distinct din istoria romanului, dar și ca o sursă mereu vie de revitalizare a lumii.

BIBLIOGRAFIE

A) *Opera lui Charles Dickens* (Principalele ediţii în limba română apărute după 1944) :

Schiţele lui Boz (1970)
Documentele postume ale clubului Pickwick (1954, 1961, 1970)
Oliver Twist (1944, 1957, 1959, 1976)
Nicholas Nickleby (1960)
Magazinul de antichităţi (netradus)
Barnaby Rudge (netradus)
Note din America (1953, 1963)
Martin Chuzzlewit (1955, 1965)
Clopotele (1953)
Dombey şi fiul (1957)
David Copperfield (1957, 1959, 1965, 1969, 1971, 1984)
Casa umbrelor (1971)
Timpuri grele (1964)
Mica Dorrit (1975)
Poveste despre două oraşe (1973)
Marile speranţe (1947, 1949, 1962, 1969, 1973)
Prietenul nostru comun (1973)
Misterul lui Edwin Drood (1970)

B) *Bibliografie critică selectivă* (volume):

AXTON, W., *Circle of Fire: Dickens' Vision and the Popular Victorian Theatre*, New York, 1964.

CARTIANU, ANA, *Eseuri de literatură engleză și americană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973.

CHESTERTON, G. K., *Charles Dickens*, București, 1970.

COCKSHUT, A. O. J., *The Imagination of Charles Dickens*, London, 1961.

DAVIS, EARLE, *The Flint and the Flame. The Artistry of Charles Dickens*, Columbia, 1963.

DYSON, A. E., (ed.), *Dickens. Modern Judgements*, London, 1968.

FANGER, DONALD, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Chicago & London, 1967.

FIELDING, K. J., *Charles Dickens. A Critical Introduction*, London, 1965.

FORD, G. H. and LAURIAT LANE, (ed.), *The Dickens Critics*, Ithaca, 1961.

FORSTER, JOHN, *The Life of Charles Dickens*, London, 1872—1874.

GOLDBERG, M., *Carlyle and Dickens*, Athens, 1972.

GROSS, J. and G. PEARSON, *Dickens and the Twentieth Century*, London, 1962.

HOUSE, H., *The Dickens World*, 1960.

JOHNSON, EDGAR, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*, Boston, 1952.

LEAVIS, F. R. and Q. D., *Dickens the Novelist*, London, 1970.

MARCUS, S., *Dickens: from Pickwich to Dombey*, London, 1965.

MILLER, J. HILLIS, *Charles Dickens. The World of His Novels*, Cambridge, Mass., 1958.

MONOD, SYLVÈRE, *Dickens the Novelist*, Norman, Okla., 1968.

PRIESTLEY, J. B., *The English Comic Characters*, London, 1925.
SPILKA, M., *Dickens and Kafka*, Bloomington, Ind., 1963.
SUCKSMITH, H. P., *The Narrative Art of Charles Dickens*, Oxford, 1970.
TILLOTSON, K., *The Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford, 1961.
TOMLIN, E. W. F., *Charles Dickens, 1812—1870. A Centennial Volume*, New York, 1969.
VEREŞ, GRIGORE, *Opera lui Charles Dickens în România*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
WILSON, E., *The Wound and the Bow*, Boston, Mass., 1941.

CUPRINS

I. MIMESIS ŞI PARTICIPARE 5

II. „EROUL PROPRIEI MELE VIEŢI" 24

III. LUMINI ŞI UMBRE 38

În perspectiva unui mit :
Schiţele lui Boz 38

Inocentul în lume :
Pickwick 46

Copilăria frustrată :
Oliver Twist şi *Nicholas Nickleby* 58

Măşti ale grotescului :
Magazinul de antichităţi 74

Autoritate şi contestaţie :
Barnaby Rudge 81

IV. „CE SPUN VALURILE..." 86

Feţele egoismului :
Martin Chuzzlewit 86

Intermezzo fantastic :
Povestirile 98

Alienare și resurecție :
Dombey și fiul 100

V. „TAINELE INIMII MELE" 110

Nostalgia copilăriei :
David Copperfield 110

Iluzie și realitate :
Marile speranțe 130

VI. VINA NIMĂNUI 155

O anatomie socială :
Casa umbrelor 155

Omul încătușat :
Mica Dorrit 169

VII. „IARNA DEZNĂDEJDII" 187

Între sentimente și rațiune :
Timpuri grele 187

Istorie și destin :
Poveste despre două orașe 197

VIII. „PĂSĂRI DE PRADĂ" 204

Prietenul nostru comun 204

IX. „DIN NOU ZORILE" 224

Misterul lui Edwin Drood 224

BIBLIOGRAFIE 244